ENRICO SOMARÉ

LA RACCOLTA FIANO

ARMANDO SPADINI

RITRATTO DI EMANUELE FIANO

LA RACCOLTA FIANO

CON TESTO DI

ENRICO SOMARÉ

GALLERIA PESARO

MILANO

LA RACCOLTA FIANO

Quando, ricorrendo all'uso di un'antitesi fallace, si afferma che fra la pittura dell' Ottocento e la pittura contemporanea non c' è alcun rapporto di continuità, si guarda alle apparenze trascurando la sostanza dei fatti argomentati. La tesi della novità assoluta, la questione dell' antiottocentismo, l'arte rivoluzionaria, che contesterebbero l'idea di uno svolgimento artistico coerente, sono dei temi molto impressionanti, ma che si dimostrano infondati, illusori e inconcludenti. Il nuovo non si oppone al vecchio, il quale fu altrettanto nuovo nel suo tempo, e la continuità delle espressioni e delle forme fondamentali domina sopra i loro mutamenti. Continuità dominante, mutamento relativo: ecco la legge dell'arte, la ragione della sua durata, la spiegazione della sua tenace inalterabilità.

L'arte di Spadini, che la raccolta di Emanuele Fiano, su cui si fonda questo studio, ci presenta nel modo più completo in tutto il suo sviluppo, quest'arte, avendo il pregio della novità nell'ordine tradizionale, è un'altra geniale conferma di questa regola estetica. La sua base pittorica, la sua ispirazione, la sua costituzione, anche la sua tecnica, sorgono e si pongono spontaneamente lungo uno sviluppo che sembra ricongiungere la seconda metà dell' Ottocento all'epoca presente, aggiungendo un altro significato all'opera di questo artista, il quale ha riaffermato ed accresciuto i valori moderni della pittura italiana. I più cauti tra i suoi estimatori, nel dubbio che a mostrarsi spadiniani si corresse il rischio di sembrare un poco ottocentisti, hanno tentato di scansare il pericolo e di girare la difficoltà, ostentando la dichiarazione che Spadini è da considerarsi qual'uno dei più grandi pittori italiani dopo Tiepolo, e lasciando intendere che gli ottocentisti intercorrenti non restavano inclusi nel rapporto. La

pittura italiana, dopo Tiepolo, ha avuto dei pittori che si possono citare in ogni circostanza senz'alcuna perplessità: Filippo Palizzi, Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, Giacomo Favretto, Daniele Ranzoni, Cesare Tallone, Antonio Mancini, per esempio. Armando Spadini, figlio di un secolo diverso, e diversamente geniale, non contraddice alle doti che fecero la forza artistica di questa schiera di pittori, anzi ne svela la necessità: il buon temperamento, la schietta ispirazione, il forte magistero.

Un secondo aspetto della sua pittura, che accusa la presenza attiva di un altro carattere tradizionale, e che si avverte nonostante tutte le contraddizioni che lo dissimulano, consisterà nella costituzione intimamente toscana dei suoi modi, che è un punto da chiarire. Dopo i Macchiaiuoli, Spadini è stato il primo artista nostro che ha saputo dare alla pittura un senso prettamente moderno, compiendo in questo modo un'impresa pittorica che rappresenta come uno sviluppo e quasi l'adempimento dell'arte macchiaiuola, sciolta dai suoi presupposti tecnici, portata nella sfera dell'espressione inventiva. Si tratta, beninteso, di una relazione nel senso della tendenza, di una simpatia latente, di una segreta congenialità, e per metterla nella sua giusta luce bisogna intendere il macchiaiuolismo come uno strumento di modernità pittorica, che non ha distrutto la logica dell'arte, non si è risolto in astrazione, non è caduto nella cifra, quando fu vitale, e che ha saputo conservare il senso e il sentimento della realtà di fronte al problema tecnico-intuitivo di rappresentarla soggettivamente e luminosamente. L'analogia fra l'impressionismo francese e la pittura spadiniana del periodo più bello, fondata sulla stessa simpatia, è assai meno profonda, sebbene più palese; e coloro che stentassero a crederlo si provino a confrontare per esempio certe figurazioni di Spadini, il *Ritratto della figlia Maria* (Tav. 21), *Anna che legge* (Tav. 36), *Bimbi al sole,* (Tav. 6), con "La Nene" in piedi e con le "Donne che ricamano sulla terrazza", di Signorini: essi vedranno inaspettatamente scorrere su questi quadri similmente teneri e chiari la stessa luce dipinta.

Lo Spadini, gioverà ripeterlo per rendere impossibile l'equivoco, non giunse a tali resultati per un processo di derivazione, ma vi fu condotto dall'esercizio di certe facoltà figurative e pittoriche particolarmente toscane: l'acume disegnativo, il gusto della materia consistente e stupenda, la lucidità del soggetto. Prosecutore degli ottocentisti italiani ed assimilatore spontaneo dell'impressionismo proprio di un Manet e di un Renoir, egli si trovò a rappresentare, nel modo indipendente che si è detto, un'azione pittorica che lo costituisce successore eccezionale dei Macchiaiuoli, i quali lo avrebbero discusso ed ammirato: discusso per l'estrema libertà di certe sue risoluzioni complessive, in cui la determinazione dei rapporti e la definizione dei contorni resultano alterati e corrosi dall'attrito mordente della luce; ammirato per la forza d'impronta, per l'espansività del colore e per la scienza del soggetto.

La fortuna incerta e la sfortuna ambigua che accompagnarono la sua carriera di pittore, dipesero in gran parte, l'una dalla sua innegabile potenza di pittore di razza e di pittore nuovo, sicchè l'incertezza dell' apprezzamento stava per l'appunto nei dubbi che faceva sorgere nei suoi estimatori questa novità incompresa, e l'altra dai caratteri tradizionali che si rinnovavano nella sua pittura e che servivano ai suoi detrattori per contestarne ambiguamente la modernità: " Me lo ricordo a Roma — dichiarò Vincenzo Cardarelli — durante il periodo futurista, al tempo della pittura metafisica, altezzosamente trattato e disprezzato come un " un pittore da pollaio ", sommerso di anno in anno dall'onda delle chiacchiere e dai programmi delle nuove scuole, incapace di lottare coi sofismi dei più cialtroni... ". Dolorosa situazione, la quale deve averlo amareggiato immensamente. Per un vero artista, non c'è cosa più sciagurata del dover vivere in mezzo alla genia dei supposti artisti e dei presunti critici capaci di oscurare il sole, e del dover patire l'incomprensione, tollerare magari le riserve, subire le ingiustizie, non da parte del pubblico, ma dei colleghi baldanzosi, iniqui e irresponsabili. Cinquant'anni prima si sarebbe trovato in compagnia di molti artisti fatti per comprenderlo,

mentre al tempo in cui visse la rovina d'ogni principio ed il sovvertimento dei criteri, lo scadimento del mestiere e l'imperversare del dilettantismo, rendevano possibili gli errori più grossolani. L'arte di Spadini, bisogna pure ammetterlo, fu accolta ed apprezzata al suo apparire meglio assai dal giudizio intuitivo di alcuni intenditori, che non dai così detti esperti di pittura, i quali ne facevano una lode piuttosto irrilevante e spesso circondata di riserve.

Rammento, proprio a questo proposito, che un giorno, trovandomi per caso a Roma, seduto a un tavolino dell'Aragno, mi accadde di osservare l'arrivo di Spadini nella cerchia litigiosa degli amici soliti, e di provarne un'impressione quasi penosa. Il pittore era entrato bordeggiando, e mentre si accostava al loro tavolo mi parve che sforzasse il passo come per vincere una repugnanza od una resistenza, simile nell'atto al barcaiuolo che punta il remo fra le canne di una riva melmosa, illividita dal cattivo tempo, urtando la sua vecchia barca contro il fondo. Immaginai che fosse capitato in un gruppo di accidiosi, perchè allora eravamo nel periodo in cui la sua pittura, l'anno prima della Biennale di Venezia del 1924 che doveva imporla, formava ancora oggetto di diatribe e di contestazioni. I suoi sostenitori sembravano in attesa del momento opportuno per squagliarsi, i suoi denigratori stavano sicuri di prevalere. Quel giorno, me ne ricordo come fosse adesso, il povero Spadini, che indossava un abito scuro, sotto il volto pallido e serio, dove balenava a momenti il suo sguardo percorso da un sorriso triste che appariva dietro gli occhiali, mi sembrò un credente fra degli atei, un religioso fra dei laici increduli e profani, vittima dei tempi peggiorati.

La causa di questa dolorosa incompatibilità, consisteva nel fatto che Spadini non era moralmente un contemporaneo dei suoi persecutori. Egli apparteneva intimamente a un'altra razza, ed il suo spirito come il suo carattere di artista sembravano venuti o parevano andare col desiderio in cerca d'altri tempi. Egli possedeva le ragioni antiche dell'arte, ma la sua stessa suscettibilità d'artista lo rendeva,

in mezzo a tanti ostacoli perversi, incerto sulla loro vera validità e dubbioso di poterla comunque far valere. Era in sostanza una figura degna dell' Ottocento, una coscienza artistica, un pittore di fede, capitato a dipingere in un'epoca perfida e contraria. Il suo distacco apparirà evidente, quando si consideri a fondo l'andamento della sua vita, il ciclo del suo destino, mentre la sua assenza dalla maggior parte delle Esposizioni che si succedevano ci prova intanto che egli rifuggiva dal parteciparvi, per non esporsi al canone arbitrario dei falsi modernisti imperversanti.

Questo contrasto, fra l'arte di Spadini e il gusto corrotto del suo tempo, incominciò a risolversi allorquando l'epoca futurista e l'età metafisica, famose per la loro brevità, cessarono di intorbidare le acque e di confondere le menti. E il riconoscimento di quell'arte, segna infatti la fine di un errore ed il principio di una verità. Fatto sintomatico, esso coincide cronologicamente con la tentata e conseguita rivalutazione dell'Ottocento, che ne fu la condizione. Gli ammiratori insorsero più arditi e più convinti, i detrattori di una volta apparvero ad un tratto illuminati dalla verità. L'ammirazione per la sua pittura diventò più esplicita e più calorosa, i giudizi si fecero più fermi, meno cautelosi. La mostra individuale di Spadini alla Biennale di Venezia del 1924, conseguiva un successo contrastato soltanto dai giudizi incoerenti e trascurabili, e la grande retrospettiva spadiniana alla Prima Quadriennale romana del 1931 otteneva un riconoscimento unanime, che ebbe il tono e l'ampiezza di una consacrazione. Frattanto andavano aumentando d'importanza e di numero gli scritti intorno alla grandezza del pittore: dagli elogi, raccolti in un cordiale volumetto nel 1924, di Antonio Baldini, Emilio Cecchi e C. E. Oppo, alle lodi di Ardengo Soffici, dettate per una prefazione nel 1925; da un "Omaggio a Spadini" pubblicato a cura della Galleria di Roma nel 1931, con le più diverse testimonianze, alla monografia stampata nel 1927 dall'editore Mondadori, con un saggio di Adolfo Venturi. In tutti questi scritti si ritrova l'ovvia premessa che Spadini è un pittore di razza, e l'ovvia conclusione

che la sua pittura è il frutto di una vera genialità pittorica spontanea. Ma bisogna aggiungere, assumendo altrimenti la nozione di spontaneità, che fu anche una conquista lenta, sudata, il resultato di una appassionata ostinazione, che portò l'artista a dominare, superando un monte di difficoltà, la sua materia. I doni naturali, disposizione organica al dipingere e facoltà d'ispirazione, non bastano a spiegare il suo sviluppo, se non intervenga, a guisa di una spiegazione complementare, l'idea di uno sforzo costante, a cui si deve se potè percorrere la strada che divideva la bontà del suo istinto dall'eccellenza della sua creazione pittorica. Gli inizi, dal noviziato ai suoi primi lavori, il ritmo irregolare della sua carriera, la sua produzione diversa e disparata, ci dimostreranno l'intensità e l'ampiezza del suo sforzo.

Nato a Firenze il 29 luglio del 1883, da parenti artigiani, è da supporre che le sue disposizioni artistiche non tardassero a manifestarsi. Ma le notizie del suo esordio restano scarsissime: la famiglia povera, stupita, come si può credere, dal talento che il ragazzo dimostrava di avere nel disegno, stabilì di farne un artigiano di qualità, avviandolo per mancanza di mezzi, anzichè all'Accademia che non frequentò, ad una scuola professionale. Infatti la sua prima occupazione fu quella di pittore ceramista, e certe assuefazioni ch'ebbe a contrarre nell'esercizio di questo mestiere, riaffioreranno nella sua pittura. Ora, in mancanza d'altri dati, l'unica base per poter ricostruire il suo cominciamento artistico, sono le figure che descrivono l'inizio della sua pittura. Che cosa fu a colpire maggiormente la fantasia del giovinetto fiorentino sgombra di velami accademici? Il "Piccolo operaio" che si vede a tavola 1 della monografia del Venturi, i due ritratti d'uomo successivamente riprodottivi e un *Autoritratto* giovanile (Tav. 65), dipinti intorno al 1902, non celano l'impronta fattoriana che li caratterizza, anzi rivelano che il giovane Spadini, in cerca d'impressioni, ebbe un contatto e subì da principio l'ascendente dei pittori toscani e macchiaiuoli. In seguito però, trascorsa l'epoca breve dell'ingenuità incorrotta,

il suo gusto, soggetto ai mutamenti e alle impressioni della giovinezza, prese un altro indirizzo, elaborando quasi una seconda maniera, influita da certe immagini antologiche, da certe preferenze momentanee, con la quale il suo temperamento, non ancora giunto a possedersi interamente, entrava in un periodo di imitazioni, in cui si riconoscono tre fonti principali: il ritratto del tardo Cinquecento toscano, il nudo giorgionesco, il ritratto spagnuolo, con un eclettismo e con un'inflessione che ricordano altresì la specie delle immagini rese dai pittori preraffaelliti: il *Ritratto della madre* (Tav. 62); il "Ritratto della fidanzata": Venturi, tav. 9; l'altro *Ritratto della fidanzata* (Tav. 63); il "Ritratto di Don Piero Rigacci": Venturi, tav. 12, sono di quest'ordine. Il giovane Spadini, sottratto dal destino all'Accademia comune, si componeva in questa miglior guisa una sorta di Accademia personale, di cui si giovò tanto per intendere la pittura altrui, quanto per poter elaborare la propria, imparando a disegnare, dipingere, costruire la figura, a vincere le difficoltà, ora colpito dai toscani e poi dai veneziani già citati, ora dai pittori spagnuoli e spagnuoleschi, adesso dai preraffaelliti. Studiando, fantasticando sopra il Rosso fiorentino, Andrea del Sarto, Sebastiano del Piombo, esercitando l'immaginazione intorno ai nudi di Tiziano e di Giorgione, come sulle forme affabili del Parmigianino, forse, e del Correggio, il giovane Spadini sviluppava molto alacremente i suoi mezzi, producendo frattanto dei dipinti di polso, quali sono il *Ritratto della madre* (Tav. 62) ed il *Ritratto della fidanzata* (Tav. 63).

Fra il 1909, l'anno in cui vinse il Pensionato di pittura, al quale aveva già concorso nel 1907, e il 1910, le sue facoltà pittoriche erano giunte a tale uno sviluppo, da consentirgli l'esecuzione di paesaggi, di opere e di composizioni consistenti, organiche, complesse come "Un Paese con figure": Venturi, tav. 27; i *Bovi* (Tav. 27); le *Tre età* (Tav. 46); *Il pittore e la moglie* (Tav. 1), in cui si spiega la dimostrazione di un gran talento sostenuto da un forte magistero. I *Bovi* d'un candore grigio, discendenti dai bovi fattoriani, giacciono colmi della loro forma che si adatta al terreno, disegnati e modellati in

grande, con una perfezione e fine e forte; le *Tre età* si svolgono prospetticamente sulla vasta tela, rappresentandoci, con quel rapporto intenso e continuo fra il sentimento e la figurazione del soggetto, che rivela lo slancio dell'artista ispirato e produttivo, la continuità familiare della vita: il mazzo delle margherite accanto al bambino, la scodella dipinta di turchino sul piatto biancheggiante, sono accenti gentili e ingentiliscono la serietà della composizione, che accoglie a dimensioni aperte la persona della madre china sulla sua creatura, sovrastando da un angolo del fondo la testa intenta di una nuova Sant'Anna popolare. E se in questa pittura magistrale, la risoluzione del colore potrà sembrare torbida, nell'opera che doveva succederle, *Il pittore e la moglie* (Tav. 1), non c'è materia che d'ammirazione. Siede, nel vestito celeste che le scende lungo tutto il corpo, tenendo la sinistra posata alla spalliera d'una seggiola, e la destra sul fianco, col viso che vi guarda sotto l'ala rotonda del cappello di paglia, la moglie incinta del pittore, il quale si sporge e si presenta in piedi accanto a lei da un lato del dipinto, con la tavolozza in mano. L'ardimento della composizione, l'energia dell' impianto e la saldezza della sua struttura, insieme con la densità colata della colorazione, rilevata per giunta dal contrasto accordato fra la veste azzurra della moglie ed il vestito scuro dell'artista, fanno di quest'opera moderna un vero capolavoro degno di stare ad ogni paragone, giustificando ciò che ne diceva l'autore stesso, il quale ve lo paragonava volentieri, con questa esortazione che mi è stata riferita dal possessore del dipinto. " Ma me lo dica Lei, caro Fiano, se non sembra un Goya?".

Giunto a conseguire tali resultati, con che il suo stile di disegnatore e di compositore si vestì di floridi colori, l'arte di Spadini, ansiosa di progredire, fu come spinta dalla sua medesima inclinazione verso la zona più avanzata della modernità pittorica, che si può definire impressionistica, sorgendo per l'artista il problema di trovare il punto di risoluzione fra la sua maniera precedente e questa nuova forma d'espressione. Si trattava di esprimersi per mezzo della

luce, o meglio, di illuminare dal di dentro la materia del quadro, e la questione, per un pittore del suo stampo, che non poteva accomodarsi ad una formula tecnica, consisteva soltanto nel dipingere luminosamente, così come gli antichi avevano dipinto a chiaroscuro, o come si erano espressi col colore. La sua andata a Roma nel 1910 coincide con l'inizio di questa ricerca, alla quale lo avevano d'altronde predisposto gli esempi macchiaiuoli. Di tentativo in tentativo, di prova in prova, e sempre lavorando sul vero e sul concreto in modo positivo, ossia producendo dei quadri e degli studii senza teorizzare, ottenne la risoluzione della sua tavolozza in una fonte di luminosità. A parte i primi effetti ottenuti in tal senso nei paesaggi dipinti nel 1913 a Villa Borghese, e il chiaro *Gruppo di famiglia* (Tav. 20) dello stesso anno, lo sviluppo ardente di questo tema lirico e l'elaborazione della sua materia raggiante, sbocciavano davvero come fiori nel 1914, con tre figure: la *Bambina col libro* (Tav. 56) in cui la luce suscita, determina ed irrora sullo sfondo, acceso e spento, la capigliatura, il profilo infantile, il collo delicato, la veste che scorre scintillando, il libro aperto; la *Bambina col cane* (Tav. 5), che s'inscrive e affiora sullo schermo, corsa di contorni elastici, come una corolla viva; la *Bambina tra i fiori* (Tav. 51) e fiore anch'ella, trasparente levità, meandro di chiarori, correntia di luce che descrive quella tenera bimba illuminata. In queste tre figure assorte nella loro luminosità, la luce spadiniana assume lo splendore della perfezione.

E l'arte sua, ormai compresa dei suoi nuovi mezzi, procederà su questa via dorata, fra i paesaggi di Villa Borghese, di cui gli alberi altissimi, quasi sempre presenti nei motivi prescelti dal pittore, ci fanno balenare innanzi l'idea bizzarra di un paesaggio in piedi; le scene familiari della sua famiglia, le composizioni del Mosè, intese a radunare in un'unica tela complessiva tutti gli elementi e tutti i personaggi della sua pittura: gli attori della sua compagnia pittorica. Sottoposte ai soliti squilibri che accompagnano un lavoro abbondante, le numerose tele che dipinse negli ultimi dieci anni della sua carriera fermata dalla morte prematura, salgono sino all'opera

completa e scendono nella sfera delle cose imperfette: ma in ciascuna vibra la nota del talento originale che la produsse. La raccolta Fiano ne comprende molte da citarsi fra le migliori: *Nell'orto* (Tav. 33), *La moglie e i bambini in giardino* (Tav. 22), il *Gruppo di famiglia* (Tav. 2), la *Conversazione* (Tav. 32), la *Famiglia all'aria aperta* (Tav. 48), la *Famiglia in giardino* (Tav. 60), che svolgono, con brevi variazioni, lo stesso tema pittorico: un gruppo di figure al sole. A vederle così rutilanti e nello stesso tempo così stabilite, mi viene fatto di pensare a certe impressioni solari di Signorini, cui questi lirici Spadini assomigliano per l'acume del tratto, il battito palese del colore e la squisita luminosità. Sarà sempre un brano di vita, un frammento di realtà, e spesso è un argomento compendioso, che si svolge seguendo l'ordine sintattico fissato da un concetto costruttivo.

E a furia di dipingere, l'artista consumato aggiunse alla virtù del suo linguaggio pure una punta di virtuosismo, che fu quella specie di dilettazione cromatica che vi si nota, ma il fondo antico del suo temperamento gli vietò egualmente di esaltare la luce a scapito del resto. L'impressionismo di Spadini ha il dono, che altri considererebbe un limite, di agire sulla forma senza disintegrarla. Pittore classico nel suo fondamento, egli non potrà prescindere o frustrare la consistenza delle cose. Perciò il problema della sua pittura impressionistica, più facile, ove si badi solo alle apparenze, perchè ci appare meno separato dal linguaggio pittorico dell'uso tradizionale, fu il più arduo, se si consideri le difficoltà di mantenere il vero costituito intatto, di fronte all'aggressione della luce. L'opera in cui ne dava la prima soluzione piena, e che contiene quindi la misura delle difficoltà risolte, è quella dei *Bimbi al sole* (Tav. 6), giustamente famosa fra gli ammiratori dell'artista per la sua bellezza, indescrivibile. L'amore per le scene familiari, soggetto permanente della sua pittura, l'affetto per i suoi modelli prediletti, che furono la moglie e i figli del pittore, il senso esercitato della composizione doviziosa e l'esperienza del paesaggio, confluirono in questo dipinto riassuntivo, che è un canto di felicità pittorica, ispirato dalla gioia della

madre immersa nel gruppo dei suoi tre bambini sventagliati su quel lembo di prato, che si fonde nel crogiuolo del sole.

La pittura spadiniana gorgogliava e scorreva assiduamente, ormai, di quadro in quadro. La luce che pioveva sui paesaggi di Villa Borghese, ai quali seguitò ad attingerla, ne alimentava sotterraneamente la fonte. Acceso ed abbagliato dal desiderio di luminosità, insisteva nel rendere l'ardore degli effetti solari: *Via Paisiello* (Tav. 26), *Villa Borghese* (Tav. 8), *Villa Borghese* (Tav. 19), trascendendo talvolta nell'abuso del roseo e del rossastro, che resultano stridenti. Da questi eccessi, dovuti all'ambizione di spingersi sino al limite estremo dell'impressionismo, di là dal quale brillano soltanto le sabbie di un deserto cromatico, l'artista insoddisfatto si riposava ritornando a dipingere nell'ordine più suo: il *Bambino fra l'erba* (Tav. 4) in tono basso, e il *Ragazzo col gatto* (Tav. 61) a toni alti con accenti acuti, che sono due figure contrastanti. Egli cercava di contemperare, come si è già detto, le due tendenze della sua pittura, e vi riuscì magistralmente in tre figure: *Anna che legge* (Tav. 36), mirabile dipinto, che sta bene fra i suoi capolavori; *Anna col cappello di paglia* (Tav. 41); *Andrea col gatto* (Tav. 3), in cui la tenerezza del colore ci palesa l'anima affettuosa e l'aspetto gentile del fanciullo; il puro *Ritratto della figlia Maria* (Tav. 21), che raggiunge il cielo dell'arte. E il nudo femminile, paragone d'ogni facoltà plastica, misura certa della sua potenza, il nudo della moglie, ispirava il poetico pittore familiare, che lo plasmò di luce e di maternità, mettendolo a giacere o a stare ampiamente sul letto col suo frutto filiale, come nel *Mattino* (Tav. 66), o distendendolo con un ritmo strofico che strappa l'ammirazione: il *Nudo* (Tav. 29); oppure, facendolo trionfare tra gli alberi, classicamente: la *Bagnante* (Tav. 24).

Il gruppo dei paesaggi di Villa Borghese con quegli altri pochi che dipinse altrove, la serie dei soggetti familiari, le figure, i nudi, i ritratti, le impressioni, gli studii che era venuto dipingendo ininterrottamente dal 1910 al 1920, non avevano esaurita la sua fe-

condità e neppure la sua fantasia, che cercavano un più ampio sfogo, per poter dare intera la misura delle loro virtù non adempiute ancora interamente. Perchè la produzione di Spadini, la quale è assai copiosa, tenuto conto della brevità della sua vita mortale, lo sarebbe stata maggiormente, se l'epoca in cui visse avesse sempre stimolato l'artista a produrre nel senso predisposto dal suo temperamento, mentre in verità non fece che reprimerlo e discuterlo. Il suo temperamento lo portava a concepire e a dipingere in grande, l'epoca badava invece al frammento: il suo canone estetico la riduceva infine all'inespresso. Fra l'arte di Spadini e l'arte del suo tempo esisteva un sordo contrasto, che ne ha forse conteso lo sviluppo, ed è maggiore il merito di lui, che seppe ciononostante uscire vincitore dal torneo.

Il tema che gli piacque più lungamente, l'opera in cui volle mettere tutto sè stesso, per avere e per dare la misura obbiettiva della sua capacità, è il *Mosè ritrovato* nella Bibbia in volgare delle sue umane affezioni e delle sue esperienze pittoriche, che può essere considerato come la foce della sua pittura. La prima esecuzione, ora nella raccolta Bastianelli, ne risale al 1911-1912 e fu dipinta sin d'allora con la stessa idea, avendo già le dimensioni, il numero e la forma che si ritroveranno nella seconda esecuzione in grande del medesimo soggetto, consistente nella famiglia del pittore, il quale la chiamò a raccolta sotto le palme, sul prato di un giardino, presso un corso d'acqua, per comporne la scena del ritrovamento di Mosè. Egli ampliava il discorso, ma senza mutarne l'argomento. E nel 1920 riprendeva a svolgere il tema, serrandolo da tutti i lati, con molti studi intesi a elaborare la forma esatta e il giusto atteggiamento di quel gruppo perfetto (Tav. 14), di questa ampia figura (Tav. 15), di una testa femminile (Tav. 17), e poi con due bozzetti intensi, di cui l'uno, che appartiene alla raccolta Fiano (Tav. 11), stupisce per la sua bellezza, e sembra, in virtù della luce che lo inciela, un miraggio suscitato intorno alla figura di quella giovinetta in piedi nel bel mezzo del dipinto, che tiene in mano il suo cappello di

paglia, alzando il viso che ne svela il rapimento. Da questa così lunga preparazione, usciva infine la seconda esecuzione classica del *Mosè ritrovato* (Tav. 16), che rappresenta il massimo sforzo compiuto dall'artista nel campo della grande composizione. Quest'opera, davvero poderosa, vivente antologia della pittura spadiniana, supera l'estetica pittorica dell'epoca in cui fu dipinta, risalendo fra le allegorie dei nostri antichi compositori.

Non c'è che dire: Emanuele Fiano, il maggior collezionista di opere di Spadini, è stato un precursore del giudizio critico che il tempo doveva pronunciare intorno alla pittura spadiniana; e con la sua bisogna ricordare principalmente le raccolte Signorelli, Malagodi, Bastianelli, che hanno preceduto e preparato il riconoscimento di quest'arte. E se un giorno mi accadrà di scrivere la storia complicata delle Collezioni, delle Raccolte, delle Quadrerie moderne, sotto l'aspetto insigne che ce le presenta tavolta in forma di anticipazioni critiche, la raccolta Fiano, formatasi per successivi acquisti in un trentennio, vi occuperà un capitolo spazioso.

Immaginiamoci di averlo già composto e di doverne trascrivere la parte che concerne i dipinti dei pittori italiani moderni e contemporanei, preceduta da una considerazione d'ordine generale intorno al carattere di questa collezione romana ottocentesca, poichè il discorso torna all'Ottocento. Non è una collezione regionale, chiusa nella preferenza per certi artisti, ma neppure una raccolta eclettica che non abbia seguito nella sua lenta formazione trentennale un criterio di scelta. La sua varietà si snoda senza spezzarsi in troppe direzioni. La nota dominante è data dalla prevalenza di dipinti robusti, ben costrutti, ben determinati. Il gusto del raccoglitore accusa una predilezione per la pittura energica, corposa, densa; e andando a prendere una definizione alla terminologia pittorica dell'Ottocento, dirò che questi ha dimostrato di gustare specialmente i quadri che rivelano una certa forza d'impronta, col preferire come fece in genere l'effetto sostenuto al delicato, il tono risoluto al tono afflitto.

In ordine agli autori ed alle scuole, non mi sembra di poter dedurre, dalla costituzione di questa raccolta, alcuna preferenza dichiarata. Il Fiano non ha badato a scegliere piuttosto fra i lombardi che fra i veneti, fra i napoletani invece che fra i romani: ha cercato soltanto, senza far questione d'indirizzo e di scuola, dei buoni artisti e delle buone pitture, raccogliendo, accanto al pezzo forte, anche l'operetta, purchè fosse impressa d'una notazione singolare o attraversata da un lampo di vivacità.

E per incominciare la rassegna appunto da una tavoletta vivacissima, citerò, del Boldini che non manca mai, questi *Contadinelli che giuocano* (Tav. 70) a scavalcarsi in un podere bruno sotto un cielo muto, del periodo toscano, quando il giovane artista ferrarese, che doveva poi farsi parigino, dipingeva in Firenze alla maniera di Cristiano Banti con la sua maggiore produttività. Vi dipinse anche il piano più scuro e l'orizzonte rosso di una *Campagna al tramonto* (Tav. 69), mentre la gelida *Signora col cane* (Tav. 68), incisa in un contorno sibilato e impressa con una prestigiosa abilità, ritiene ancora alquanto della concisione dell'artista che fu toscaneggiante e prelude alla disinvoltura del pittore che sarà altrimenti francesizzante. Conciso quanto lui, Vito d'Ancona, nato a Livorno, terra di pittori, da una famiglia eletta, vissuto sempre tra Firenze e Parigi, dotato di uno spirito arguto ed elegante, era un Boldini più schietto e più nostrano, quando dipingeva rapidamente quelle sue figure illuminate, una signora in atto di conversare, una testa muliebre, una modella, un nudo voluttuoso, atteggiandoli elegantemente: e la stupenda *Giovinetta in azzurro* (Tav. 75) di questa raccolta, ci dimostra per giunta la concinnità del suo colore.

La buona compagnia dei Macchiaiuoli, sempre fraterna, si ricompone fatalmente in questa collezione. Cristiano Banti, ossia la gentilezza del disegno, che descrive una figura in una mezza luce di oro colato: *In terrazza* (Tav. 72). Odoardo Borrani, ovvero l'artefice fiammingo e fiorentino insieme, che dipinge attentamente *La prima moglie del pittore* (Tav. 74), che si concentra nell'idea di ren-

dere l'effetto di una *Donna con candela* (Tav. 73), procedente col viso illuminato nell'alone del lume vacillante. Vincenzo Cabianca, il veronese dolcemente romantico, che insegnò ai suoi compagni la maniera di cogliere i contrasti della luce e dell'ombra, e che imparò dal Banti il modo suggestivo di risolverli in una densa luminosità filtrata, come nel dipinto delle *Boscaiuole* (Tav. 82), mentre le *Monachelle sotto il portico* (Tav. 83) riprendono il motivo a lui caro dei taciti conventi.

Più luce! Questa esclamazione fu per del tempo la divisa tecnica dei Macchiaiuoli. Dal languore occiduo del Banti e dalla cruda solarità del Cabianca, si doveva giungere, attraverso una ghirlanda di tentativi e di risoluzioni progressive, alla chiarezza di Signorini, il quale non fu più il pittore preoccupato di rendere materialmente un effetto di sole, per esempio, ma l'artista ansioso di esprimere un momento luminoso, che era un motivo e un sentimento insieme, come fece nel 1871, dipingendo questa tavoletta lirica di *Pietramala* (Tav. 85), che non è inferiore al quadro grande, già nella raccolta di Paolo Signorini, in cui ne sviluppò soltanto le dimensioni; e *La Nene* (Tav. 84), dipinta nel più breve spazio, è un altro tratto di lucidità signoriniana. L'atteso e l'immancabile Fattori passa a sua volta sotto il nostro sguardo, coi suoi quadretti militari e coi suoi traini mercantili: *Artiglieri a cavallo* (Tav. 81) e *In Ciociaria* (Tav. 80), sosta, in cima al paese, dopo l'acquazzone che li ha malmenati, di due carretti, di cui l'uno con l'usata coppia di cavalli logori dai vecchi finimenti, e l'altro con il tipico cavallo bianco sotto la coperta, stando da un lato della strada il buttero imponente piantato dal pittore. A parte, come cosa in margine alla pittura macchiaiuola, si dovrà citare, di Antonio Puccinelli, *Villa Petrocchi* (Tav. 56), mirabile paesaggio tessuto finemente in grigio e in verde, un grigio delicato e un verde tenero.

Si indietreggia nel tempo e ci si sposta da Firenze a Napoli, tornando all'epoca felice in cui le faccie dei monarchi e quelle dei loro camerlenghi e servitori mostravano il medesimo cipiglio, verità

palese ove si guardi attentamente questo *Ferdinando II* (Tav. 86) di Giacinto Gigante, che lo eseguì nel 1830. È dei suoi rari ritratti, dipinti con la bella maestria del suo pennello rapido e sicuro, che fu tanto inventivo sopra tutto in certi suoi immaginosi acquerelli romantici e veridici, romantici siccome un luogo che sappia nell'insieme di scenario, veridici in ciascun particolare: confrontare il *Paesaggio* riprodotto (Tav. 87).

La raccolta, per una scorciatoia che attraversa l'ordine cronologico, passa da Giacinto Gigante a Giuseppe Palizzi, con due dipinti che lo rappresentano sotto due aspetti: la *Pastorella* (Tav. 89), ci rivela il pittore palizziano, meno felice del fratello Filippo nella resa dei chiari e degli scuri, ma con un tratto forse più deciso; *Fontainebleau* (Tav. 88), l'artista che ha sentito, stando lungamente in Francia, il contatto dei paesisti francesi, che si avverte nell'umore violaceo di certe note simili a cert'altre, per esempio, di Daubigny. *Castel dell'Ovo* (Tav. 90), che consente una reminiscenza türneriana, sventola l'effetto festoso che non può mancare di produrre sugli occhi l'estro marinistico di Edoardo Dalbono; ma il *Ritratto della moglie* (Tav. 92), fervido e gentile al pari di un'immagine macchiaiuola, e che per non so quale analogia mi riporta col pensiero a una figura di convalescente dipinta da Telemaco Signorini nel 1855, e questa *Contadina col fazzoletto in testa* (Tav. 93), svelano un lato inedito e provocano in noi il disappunto e il dubbio che questa ammirevole possibilità della pittura dalboniana non abbia avuto tutto il suo sviluppo in altre rappresentazioni.

Gioacchino Toma: basta il nome a destare l'attenzione e l'interesse che la sua pittura, innanzi trascurata, è venuta suscitando in questi anni di studi ottocenteschi, da quando li promosse all'improvviso un critico d'azzardo che si chiama Ezechiele Guardascione, con un volumetto sul pittore, stampato dal Laterza, nel quale appare rivelato il sentimento casto, e l'intensa intimità, di questo artista. La raccolta Fiano ne possiede tre begli esempi: uno *Studio per la Sanfelice* in carcere (Tav. 95), che si può definire uno studio esem-

plare per un quadro perfetto in tutte e due le sue esecuzioni, e forse maggiormente in quella che appartiene alla raccolta Giussani; l'*Autoritratto* (Tav. 96), documento pittorico - biografico, che per forza di pittura è tale da poter competere coi migliori ritratti morelliani, e per il rimanente vale più che un'intera biografia. Accanto a questi due dipinti, *L'onomastico della maestra* (Tav. 94), è un esempio suasivo di quel mite racconto primitivo in cui consiste l'arte più bella di Gioacchino Toma, che si stacca dalla scuola napoletana.

La revisione dei valori, cosa necessaria di tanto in tanto e che dev'essere condotta nella forma più spregiudicata, può dar luogo talvolta a delle vere rivendicazioni, come è stata quella di Gioacchino Toma, ma comporta pure, per la sua medesima spregiudicatezza che si converte volentieri in una specie di crudeltà critica, il difetto di voler alterare ad ogni patto tutti quanti i piani dei giudizi precedenti. Tale, per esempio, la pretesa di soffiare il posto tenuto da Morelli nella scuola napoletana dell'Ottocento: "...ed io cerco consiglio — come scrisse Antonio Mancini — all'affettuoso nostro Padre Domenico Morelli, che sa tanto compatire". Il suo posto è quello di Maestro riconosciuto. L'azione ch'egli svolse spiega lo sviluppo complessivo degli ottocentisti napoletani, così come l'insegnamento di Filippo Palizzi ne spiega le ricerche e i resultati particolari. E che il suo magistero dovesse costituire un punto di riferimento, lo si può comprendere agevolmente quando si consideri la sapienza pittorica che impone questa *Odalisca* (Tav. 99), e che distingue anch'esso il *Ritratto della marchesa Pateras* (Tav. 100). Chi non avverte il tramite che passa fra queste figure morelliane e quelle manciniane? Mancini, che ne aveva assunto il disegno e il chiaroscuro, vi aggiungeva in seguito il suo colore strepitoso, la sua bravura. Pittore baritonale, la voce della sua pittura si farà sentire da per tutto, penetrando nel nostro sguardo che ne resta talvolta lacerato, o che ne vibra lungamente, come accade alla vista di *Lieta novella* (Tav. 108), che si ammira per forza o per amore nel gruppo esclamativo di ritratti e d'autoritratti manciniani che adornano la

raccolta Fiano: *Autoritratto ovale* (Tav. 102), modellato a colpi di luce; *Donna tra erbe e fiori* (Tav. 103), *Profilo di ragazza* (Tav. 105).

Una prova che il Fiano, nel comporre questa sua raccolta, è stato attento a non confondere l'autorità dei nomi con la qualità dei quadri, e che il suo gusto lo ha guidato verso le pitture meglio consistenti, la si avrà dalla scelta dei Michetti, che non sono le solite sciorinature michettiane, le quali arrischiano sovente di sembrare stucchevoli, ma le sue fiere teste femminili in campo grigio e perso, rampanti sulla tela come sopra uno stendardo: *Testa di donna* (Tav. 114), un pastello che porta sul rovescio l'effige del poeta Errico Carmelo, un'altra *Testa di donna tra fiori* (Tav. 117), anch'ella di rustica bellezza e di scontroso ardore popolare. E se mai l'iterato riconoscimento di meriti pittorici che sono diventati di dominio pubblico, ingenera il fastidio di dover ripetere le stesse cose, la lode inedita, da tributarsi ad un artista meno valutato, tornerà più gradita anche al lettore.

Quattro dipinti di Pio Joris, mi consentono infatti di affermare criticamente che questo pittore possedeva delle qualità superiori alla sua fama attuale di pittore di secondo piano, qualifica che si potrebbe sanzionare, quando fosse per altro stabilito che questo piano, su cui sta la sua pittura in genere, non gli ha impedito di produrre dei dipinti eletti: *Alla corrida* (Tav. 109) figura di prim'ordine, *Angelica* (Tav. 111), figura degna del primo Mancini, *Giovinetta* (Tav. 110), e aggiungeremo, per passare dal rappresentativo al descrittivo, *L'ubriaco che rincasa a notte alta* (Tav. 112), che è un acquerello limpido e turchino. Di Teofilo Patini, pittore raro, vi ha questo *Ragazzo* (Tav. 123), che si allea nel giudizio ai plastici scugnizzi manciniani; di Gaetano Esposito, delle vecchie case romane intorpidite: *Via Margutta dallo studio del pittore* (Tav. 124); di Marius Pictor, mago dell'oscurità, un tenebroso e suggestivo *Monte Mario* (Tav. 125). Antonio Piccinni, con una *Testa d'uomo* (Tav. 122), ci sorprende, come pure il Colemann, con un bel *Bozzetto dei Centauri* (Tav. 161). Da citarsi a parte con l'elogio distinto che compete ai

suoi quadri singolari, è Luigi Galli, questo folle romantico lombardo di una Scapigliatura, che andò a finire esorbitando a Roma, dove dipinse fortemente ed originalmente cose stravaganti ed armoniose, in cui balena ancora l'accento e l'inflessione lirica del Piccio: *Il medico pietoso* (Tav. 119), *Bagnante* (Tav. 120).

"Davanti alle *Spigolatrici* (Tav. 126) di Giacomo Favretto — intesi dirmi dal collezionista soddisfatto, un giorno che ammiravo questa messe di sole e di colori — si fermava sempre, capitando nel mio studio, il povero Spadini, che mi rivolse più d'una volta questa esclamazione: è bella, è una cosa bella, se la tenga cara!". E il parere dell'ottimo pittore aggiunge un altro pregio a questa cosa, d'arte, rara non solo per il suo pittorico splendore macchiaiuolo e veneziano, ma anche per dato e fatto della rarità quantitativa dei paesaggi favrettiani. Guglielmo Ciardi, Fragiacomo, Lino Selvatico, Ettore Tito: non giova, a completare il gruppo dei pittori veneti, che un dipinto di Luigi Nono, il quale, col tono denso e grave della sua pittura, aggiungerebbe un numero patetico al programma: un *Paesaggio alpestre* (Tav. 127) di Guglielmo Ciardi, dipinto a strati ed a rastremature, che fanno le montagne nevose e la vallata tetra; una *Venezia* (Tav. 130), tacita ed oscura sull'acqua immota nella sera, di Fragiacomo; un *Ritratto di signora* (Tav. 134) di Ettore Tito, che lo vestì d'un bianco delicato sopra un fondo corallino, senz'alcuna bravura e con un senso, inconsueto per lui, di finezza pittorica che tocca la perfezione, parimenti raggiunta da una bella testa di *Venezianina* (Tav. 136). Anche *Sulla Spiaggia* (Tav. 135), dove si rivede quell'altro Tito meno contenuto, ma perciò più tipico, è un quadro, dirò con un'immagine azzardata, che ride mostrandoci i suoi denti d'avorio, i fiori smaltati, le figure snelle accorrenti verso quella barca puntata verso il mare che riflette un cielo laccato di rossori rosei.

Un altro spostamento di regione e di cronologia, ci riporterà, con gli occhi rinfrescati, dinanzi ad un *Paesaggio* (Tav. 145) di Antonio Fontanesi, che somiglia in tutto, e specialmente per la tene-

rezza inumidita dell'esecuzione, ad un paese dello stesso, appartenente alla Pinacoteca di Brera, l'uno e l'altro sommersi nell'idea fontanesiana di mescolare insieme sulla tavolozza il tono del sentimento e il lume delle cose, per cavarne una tecnica quasi simpatetica. Proprio l'opposto del procedimento usato da Lorenzo Delleani, il quale consisteva esattamente nel dipingere quello che era lì a portata del suo sguardo: un *Ponte sulla Dora* (Tav. 147), un *Prato della Casa Delleani* (Tav. 146), ma per poterlo imporre come si doveva gli sarebbe occorsa un'energia capace di afferrare il vero in blocco, come fece Cesare Tallone in questo insuperabile *Ponte di Nossa* (Tav. 151). Così è: il medesimo principio, in questo caso il semplice realismo d'occasione, cambia di valore e muta significato a seconda dell'uso che ne fanno i vari temperamenti, e talvolta nello stesso artista, come accadde al massiccio verismo piemontese, che non si sopporta in certi ritrattoni appesantiti, ma che si ammira in due nature morte del pittore Giacomo Grosso: *Funghi* (Tav. 148), *Pesci e aragosta* (Tav. 149), di questa raccolta ottocentesca, dove prevale, come si diceva, il gusto per la buona pittura condensata, che arrivò fino al senso, più moderno, della plasticità, scegliendo la figura avventata di una *Lavandaia brianzuola* (Tav. 152) di Emilio Gola, fortemente plasmata e che si tende a guisa d'una vela, lacerata e sbattuta dal vento di un'esecuzione tempestosa.

Ma questo gusto per la cosa plastica non impedì ad Emanuele Fiano di gustare altrimenti anche gli aspetti disegnativi e statici dell'arte, dal remoto neoclassicismo trepido dell'Hayez, descritto nel *Ritratto della signora Franchi* (Tav. 154), agli esercizi energici di Luigi Serra, questo irreprensibile disegnatore ossessionato dall'idea di rinserrare tutto nel disegno, e spinto, da questa attitudine grammaticale, a fare persino del colore disegnato. Ci vuol poco a dire che il proposito di lui rischiava di finire in una sorta d'unilateralità figurativa, mentre non si tratta che di riconoscergli la facoltà, superiormente sintattica, di stringere la forma e di stampare il suo colore a forza di precisione: *Il flautista* (Tav. 144), inciso e

colorato con un' incredibile lucidità; *La balia* (Tav. 153), un'opera che fila davanti agli occhi come un ragionamento indiscutibile; l'*Autoritratto* (Tav. 143), tratteggiato, direi, coi nervi scoperti nello sforzo di raggiungere il massimo equilibrio sulla corda tesa del disegno esatto: tre lavori, questi del pittore bolognese, che aggiungono all'antologia figurativa dell'Ottocento tre numeri perfetti.

Non gli impedì, tornando al paragone fra il gusto dominante del collezionista e l'indole della sua raccolta, di comprendere il pietoso *Trasporto dell'annegato* (Tav. 162), di Pelizza da Volpedo, illuminato di sole e di dolore, che gemono confusi dolorosamente sulla povertà della scena e sull'aspetto della povera gente che vi assiste. Il sole del divisionismo, che diventa patetico scendendo al piano, torna raggiante risalendo al monte, donde venne, per questa *Strada di villaggio alpestre* (Tav. 171) di Carlo Fornara, che la dipinse in un'ora di vera ispirazione accesa dal desiderio lirico di rendere la chiarità di quelle case in fiore contro il cielo turchino che le copre in fondo come una tettoia di lavagna.

Persuaso dall'amore per l'arte di Spadini, che gli diede il senso della modernità pittorica, Emanuele Fiano non si peritò di aggiungere alla sua raccolta ottocentesca alcuni dipinti di artisti contemporanei, badando a scegliere anche qui non tanto delle firme buone quanto dei dipinti validi. E lo sono in misura assai cospicua due nature morte di Giorgio De Chirico, per la loro discreta bizzarria che si fa valere solamente in virtù della buona pittura che la esprime, come un risoluto *Autoritratto* (Tav. 179), dello stesso artista, vale per i suoi pregi stilistici. Il gruppo degli autoritratti, che costituisce un' importante singolarità di questa collezione, comprende anche quest'uno di Felice Carena (Tav. 183), che lo dipinse alla maniera di un Carrière nostrano, e sono del medesimo pittore, che è sempre stato ansioso di sviluppi nuovi, una bella fantasia fiorita: *Cavallo bianco* (Tav. 184), e un gentile soggetto: *Il cavallo e il bambino* (Tav. 185), entrambi dilettosi. Un *Paesaggio* (Tav. 187) di Ardengo Soffici, toscano, bruno e

grigio, con qualche dolce accento di colore, ci ricorda le prode dei poderi cipressati, le spallette dei loro muricciuoli cementati. Poi, la *Festa notturna* (Tav. 180), di Ferruccio Ferrazzi, composizione certamente nobile, di una nobiltà che induce nella scena il senso di una figurazione sacra, giustifica il successo che ottenne questo quadro nelle diverse mostre in cui fu esposto, e l'ascendente che questa pittura può spiegare sul pubblico moderno, che troverebbe assai difficilmente un quadro ben composto come questo.

Una raccolta romana non poteva mancare di comprendere almeno una pittura del pittore tedesco, vissuto lungamente a Roma, Anselmo Feuerbach, che abbozzò in rosso con un bell'ardore il *Ritratto di Nanna la modella* romanesca (Tav. 192). Un'opera di Franz Lenbach, ci mostra questo assiduo ritrattista quasi sempre valente in un momento di ricchezza pittorica, quale ci voleva a rendere l'eterno femminino regale che spira nel *Ritratto della Regina Margherita*. Franz Stuck non cade in un *Ritratto della signora Czaky* (Tav. 193).

Qui termina la visita ideale alla raccolta di Emanuele Fiano, che ha il merito di aver riunito la pittura degli ottocentisti a quella del loro successore: Armando Spadini. In questo senso, sotto questo aspetto, è forse la più nuova ed è la più completa raccolta d'arte moderna che si sia veduta da tanti anni.

ENRICO SOMARÉ

Giudizi su Armando Spadini

ANTONIO BALDINI

Son rimasto colpito più d'una volta dalla squisita bellezza d'un particolare atteggiamento e d'un gesto fosse pure fuggevole di questo o quel modello di Spadini colto fuor di posa. (I modelli che posano per questo pittore sono, salvo rarissime eccezioni, la moglie e i quattro bambini). A non conoscere il carattere assolutamente innocente d'almeno quattro, e mettiamoci anche il quinto, di questi modelli, si sarebbe facilmente pensato che, quantunque in libertà, si compiacessero di "far dello Spadini". Se non che, girando gli occhi, si sarebbe forse potuto vedere che anche i gatti avevano un certo modo di starsene arrotolati sul sofà che sarebbe stato giocoforza ammettere che anche quelli lo facessero apposta ad aver quell'aria di cosa già pronta ad entrare in un quadro del padron di casa; e altrettanto si sarebbe finito col pensare del verde e dell'azzurro che si vedevan fuori dalla finestra.

La signora Pasqualina che cuce nel riflesso d'una persiana semichiusa; le due ragazzine a tavolino tutte perdute in una lettura di favole; il piccolo Lillo col mostaccio dipinto d'uovo o di ciliegia che allunga la mano verso la tavola ingombra di cose belle a dipingere; Mimmo nel pollaio che fa la corsa nel sacco con grande indignazione dei tacchini, sono scene che in quella casa si vedono ad ogni momento e giusto gli mancava d'incorniciarle, luce, colore, composizione essendovi ogni cosa già a posto.

(Armando Spadini. Roma, 1924)

NINO BARBANTINI

A vedere quelle sue donne e quei suoi bambini, di carne, col sangue che traspare dalla pelle sottile, dorata dal sole, che si vela di verde e che raccoglie nelle penombre luminose l'azzurro del cielo: a vedere quegli sgambettamenti d'infanti floridi; e la plastica dei suoi volti terminata dalla carezza della luce che la rivela e la tinge: a gustare quella vaghezza di toni, quella delicatezza, quella precisione di rapporti che diventano magicamente sguardo, tristezza, sorriso; davanti a quell'arte sua così nativa e così umana, ho l'impressione di incontrare un galantuomo del mio paese, in una terra straniera dove portassi la nostalgia disperata della patria lontana. Di colpo mi diventa amico e fratello.... Pittore di razza, d'istinto e di sapienza, par nato a provare che l'impressionismo - in senso superiore - è tutt'altro che capriccioso e arbitrario; ma fatto, anzi, di equilibri stupendi, di leggi auguste, di regole esatte come quelle del contrappunto; e che la fonte dell'impressionismo è di tradizione italiana, e d'italiana bellezza.

(La XIV Biennale Veneziana. "Gazzetta di Venezia", 25 aprile 1924)

P. M. BARDI

Noi amiamo Armando Spadini per questa vocazione sublime tipicamente umana, propria del genio: egli predilesse l'arte sua senza calcoli di tornaconto, senza armeggiare e senza politicare per i successi del momento, badando soltanto alla pittura per dominarla, concluderla, serrarla, vedersela così come egli intendeva. Passarono, anche allora, le ondate degli scarabei secessionisti, dei balletti russi, delle scenette spagnole; ma ancor oggi sull'opera del fiorentino possiamo misurare la bella resistenza della sua personalità. In poco discorso, Spadini rappresenta l'artista italiano genuino che veste i suoi panni e crede nel suo io; esempio, ripetiamo, oggi molto significativo.

Sarà bene, dunque, rendere omaggio all'artefice operoso che ci ha avvertito con la sua opera di vera poesia, del segno della rinascita, e trarre dalla sua arte genuinamente onesta e nel solco della tradizione, il motivo della nostra nuova vittoria. Le commemorazioni, quasi sempre, non servono a niente perchè le parole ne mortificano l'ideale; ma di questa prima celebrazione di Spadini, pensiamo, significato di monito e di insegnamento non sfuggirà agli artisti italiani.

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", A. VIII)

VINCENZO CARDARELLI

Ne ho conosciuto, abbastanza intimamente, uno, di questi artisti, essendo della mia età e compagnia. Si chiamava Armando Spadini. Me lo ricordo a Roma, durante il periodo futurista, al tempo della pittura metafisica, altezzosamente trattato e disprezzato come "un pittore da pollaio", sommerso di anno in anno dall'onda delle chiacchiere e dei programmi delle nuove scuole, incapace di lottare coi sofismi dei più cialtroni, egli che a certi argomenti avrebbe risposto volentieri, non con la parola, ma col coltello, come il suo concittadino Dante; e di letteratura non conosceva che le "Vite" di Plutarco e i drammi di Shakespeare nella tradizione del Rusconi. Per tutto il tempo della sua vita, ed oltre, la sua pittura non fu stimata molto al di sopra di quella di un mestierante qualsiasi. Aveva reputazione d'uomo doppio e invidioso dei giovani. Ecco quel che si guadagnò questo fiorentino del Rinascimento, a comportarsi tavolta troppo umanamente con certi artisti falliti, i quali sono come le donne che, amando, non si sentono riamate: nessuna cortesia le illude, ogni carezza non serve che a inciprignire maggiormente la loro piaga. Così, il pudore e quasi il terrore del suo dono d'artista, dono che Spadini portava come una specie di disgrazia, circondandolo d'infinite cautele, gli valsero la fama di uomo coperto e di anima nera. Se non morì di fame lo si deve al fatto d'aver avuto al suo fianco una moglie energica e due o tre amici prudenti e attivi, che gli servirono di ottimo cemento nelle sue pratiche relazioni col mondo. E fu commendatore e accademico di San Luca, mostrando, quel che è peggio, di tenere moltissimo a questi titoli, vagheggiando perfino d'essere nominato conte palatino e magari grande di Spagna, mentre sorrideva di tante altre vanità con impareggiabile e astuta bonomia. Ma non fece scuola, non la

diede a bere a nessuno. Visse tormentato e morì senza pace, col rancore sommo di dover lasciare così presto quel mondo che aveva tanto amato ed entusiasticamente ritratto nella sua pittura: il sole, i prati, i figli, la moglie, e perfino i gatti della casa sua. Giacchè egli fu il pittore della famiglia, anzi della "sacra famiglia"; e dicendo questo ho in mente una tela dove l'ingenuo leggitore di Plutarco collocò la sua sposa in una sedia di vimini come sopra un trono. Appena morto si slegarono le campane. E oggi il riconoscimento del posto che gli spetta nella storia della pittura italiana è pressochè unanime. Oggi pare si faccia strada l'idea ch'egli sia stato uno dei più grandi nostri pittori dopo Tiepolo.

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", A. VIII)

CARLO CARRÀ

In questo pittore di razza si deve ammirare, oltre che l'onestà delle intenzioni, sempre proporzionate ai mezzi espressivi, una felicità schietta, piena e risonante. Dire che le sue figure e i suoi paesaggi son ben dipinti, ricchi e accoglienti, non è la maggior lode che gli facciamo, ma è certo, date le condizioni dell'arte italiana, una gran lode. Spadini ha il merito, raro in un pittore d'oggi, di ascoltare lungamente dentro a sè medesimo la voce delle cose prima di accingersi a dipingerle. Di qui nasce appunto la pienezza risonante che abbiamo testè notato.

(La XIV Biennale di Venezia. "L'Ambrosiano", 20 maggio 1924)

EMILIO CECCHI

Se lo sviluppo della pittura di Spadini può ridursi convenientemente, con gli schematismi inevitabili in questo genere di ricostruzioni, entro i termini qui indicati, una cosa è certa: che a qualunque grado di tale sviluppo, Spadini ha saputo dare alla propria arte pienezza di convinzioni, varietà di motivi, gioia di senso, e preziosità di materia tutto che a volta dissimulata sotto discutibili spavalderie: ha saputo, insomma, creare sempre bellezza.

(Armando Spadini. Roma, 1924)

Non vorremmo che l'equivoco avesse a perpetuarsi. Ad impedirne la continuazione, ecco intanto questa mostra di paesaggi e fiori spadiniani con la quale s'inaugura la "Galleria di Roma". Ed anche più potrà valere la vasta esposizione di opere dello Spadini, che si prepara per la prossima "Quadriennale". È il momento di uscire dalle reticenze, dai riconoscimenti indiretti, e collocare questa arte sul piano nel quale ha da esser considerata. Ed è un momento che gli amici non d'oggi, del grande pittore attesero molti anni, e salutano con entusiasmo. Essi sanno che lo Spadini ha soltanto da aspettarsene gloria; e che, davanti all'Italia ed al mondo, la sua figura risulterà, in lineamenti irrefutabili, come una delle più nuove che il nostro secolo abbia prodotto, e una di quelle nelle quali si confermano le nostre maggiori tradizioni.

(Omaggio a Spadini "Galleria di Roma", A. VIII)

ARDUINO COLASANTI

Osservare, studiare, seguire la sua pennellata è un vero godimento. L'occhio accompagna con profonda maraviglia la linea misteriosa dell'istinto, si ferma dinanzi a vibrazioni che non sa spiegare, contempla particolari nei quali più intensamente appare la vita, *assiste al miracolo della pittura*. Poche volte la pittura del nostro tempo può dare queste estasi. La pennellata moderna, anche quando sembra facile, è quasi sempre brutale e non nasconde mai la materia. Qui invece tutto si trasforma e si trasfigura. In questa gran luce le pennellate sono vibrazioni. Spira il vento della campagna, quella festa diventa un nostro sentimento, e noi siamo coi bambini e coi fiori del sole.

(Armando Spadini. " Società Editrice d'Arte Illustrata ", Milano - Roma, 1926)

GIORGIO DE CHIRICO

Ben altro destino si meritava il pittore affannato. Vivere doveva in un tempo più felice e tranquillo, meno travagliato dalle complicazioni dei demoni; il tempo in cui Corot sulla terra romana dipingeva serenamente *extra muros* la sagoma cattolica del cupolone. Poi, morire vecchissimo, in una notte d'inverno, circondato dai nipoti. O, per lo meno, mai conoscere il fiele della vita e gli affanni di quell'arte che di tutte le arti è la più pura è la più faticosa, e morire ancora fanciullo, sopra una spiaggia della sua Toscana, presso il mare profumato dalle pinete, nell'ora immortale e consolante del libeccio e del meriggio. Ma così non fu.

Con il languire della sua casa, stretta da presso dalle costruzioni soffocanti, anche il pittore infelice si spegneva sotto le crescenti insidie del morbo implacabile.

E nella prima ora dell'ultimo giorno di marzo, vegliato dalla moglie e da due amici fedeli, egli partì per riposarsi delle sue sofferenze fisiche di uomo e dei suoi nobili e ideali affanni di artista, nelle braccia della buona morte.

Partì, e ci lasciò con il rimorso e la tristezza nel cuore. Nell'animo nostro il suo ricordo non si spegnerà.

Che la più casta di tutte le muse, la musa Pittura, lo assista e gli sia guida per quelle vie sì misteriose a noi mortali. Lo aiuti, lui sì distratto e disordinato che mai sapeva in quale tasca teneva i soldi, lo aiuti a trovare l'obolo per Caronte. Più amorosa dell'amorosa Arianna lo conduca sino allo soglia di quel paradiso al quale egli voleva credere, e ove i Bassano gli verranno incontro, cordiali e sorridenti, con le braccia tese per aiutarlo a salire gli ultimi gradini.

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", 1924)

VALERIO MARIANI

La pittura franca e gioiosa di Armando Spadini, il cui nome si vela di tristezza al ricordo della morte recente, resterà per molto tempo ancora isolata, e quasi miracolosa nell'arte moderna.

L'arte sua si collega, per ignote vie, alle esuberanti e gloriose forme pittoriche del nostro Cinquecento maturo, pur restando vicina a noi per l'inesausta aspirazione alla luce abbagliante, meridiana, e l'affettuosa aderenza alle umili cose che allietavano e rattristavano la povera casa del pittore.

(Armando Spadini disegnatore. "Bollettino d'arte del Ministero della P. I.", Settembre 1925)

UGO OJETTI

Un pittore di figura, si pensi, un vero pittore di figura nel 1920 in Italia. E un pittore di figure nude, se occorre. E di ritratti. Nature morte ne dipinge sì, ma le pone nei suoi quadri là dove gli sembrano belle a ravvivare ed equilibrare e riempire il quadro. Paesaggi ne dipinge sì, ma per lo più sono gli sfondi delle sue figure, l'armonioso accompagnamento delle sue figure come nei tempi benedetti quando l'arte non era in tòcchi, questo a me e quello a te. (Ma la figura, e specie il nudo, se la son presa in pochi).

Nè perchè vi si sentono al primo sguardo quest'impeto del lavoro e questa vena rubensiana di bel mestiere, s'ha da credere che Spadini improvvisi. I più dei suoi quadri sono anzi architettati con un equilibrio e composti, per lo più in circolo e sfera, con una chiarezza, come si dice oggi, di arabesco che rivelano una matura sapienza...

Questa capacità di tornare ad amare, sentire, a vigorosamente rappresentare la commossa umanità attorno, e i volti e i gesti e i caratteri e le passioni, questa volontà di ricollocare l'uomo in primo piano, anzi sul trono, in un paese dove s'è perduta perfino la tradizione del ritratto: ecco il merito primo e la forza di Spadini.

(Armando Spadini, con 16 tavole. "La Voce", Roma, 1920)

C. E. OPPO

Nella pittura italiana ed europea di oggi, Spadini rappresenta proprio l'ultimo anello di quella tradizione di cui troppa gente ciancia senza conoscerla. E lo svolgimento dell'arte spadiniana è avvenuto secondo un concetto rigorosamente tradizionale.

Specialmente quest'ultimo quadro, del quale esistono altre varianti e che pare aver costituito da quindici anni l'ossessione del pittore, rivela la grandiosità dell'ideale spadiniano. La composizione intesa come scelta della bellezza che già si trova sparsa nella natura, e quale cade sott'occhio, finora era stata l'apparente credo spadiniano. Ma qui ci convince che all'idea di un bimbo portato su dalle acque in un cestello, si può legare un'intera allegoria della Primavera.

(Armando Spadini. Roma, 1924)

Ho sempre pensato e scritto fin dal 1913, e penso ancora, che Armando Spadini dopo Tiepolo è stato il più grande pittore italiano. Altri pensarono diversamente, lui vivente. Oggi vanno rassegnandosi a questa grandezza, e lo scrivono anche. (Con moderazione però.)

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", A. VIII)

SERGIO ORTOLANI

Come è d'ogni artista inventare quell'andamento ed eloquio che tutto rinfresca il linguaggio dell'arte sua e subito si conosce a una certa aria di canto già non udita, così io sento Spadini in quella luce opalina dietro alla quale si compongono le sue immagini di colore. Pare, a chi contempla, che da ciascuna di quelle - pure accesa e vivace - nasca non sa che bianco dove insieme riposano e s'allontanano d'un nulla; e crede di mirare un paese specchiato che gli s'apra intero dietro le spalle. Meglio, non d'uno specchio si rammenta, ma di quando considerò da vicino una chiara pupilla: e il cielo della finestra, le stoffe e i vetri della stanza, le figure d'attorno e lo stesso suo viso gli sembrano prigionieri d'una perla.

Questo è il segno che in quelle immagini, che tutte convengono a tale aspetto, si è singolarmente umanizzato un mondo: questo ce le fa sentire così distaccate e così prossime insieme.

(Pubblicato in: *Armando Spadini. Roma, 1924)*

GIOVANNI PAPINI

Spadini è proprio uno dei pochissimi, tra i pittori del Novecento, che faccia dei quadri; quadri completi e costrutti, con figure giustamente disposte intorno a un centro che non è soltanto giuoco di tinte, ma luce di corpi e di anime.

A lui piace la figura umana, la carne che ride dagli occhi; o figura sola, nei ritratti, che sono "cose in sè"; perfette; o figure aggruppate, che vivono insieme, per legge di vita, e non già sistema di vecchi e nuovi accademici. E il suo gruppo è quasi sempre la famiglia: una donna, la sposa, la madre, sempre quella e sempre diversa; e i bambini, i figlioli del pittore. Perchè Spadini detesta i modelli di mestiere, gli indifferenti e gli sconosciuti: per dipingere ha bisogno di amare quello che ha dinanzi; come Rembrandt e come Renoir; i suoi soggetti sono spesso e volentieri le creature che vivono con lui, che soffrono e godono con lui. E quale purezza di toni delicati e contenti, in quelle sue offerte d'intimità famigliari che appaiono come una testimonianza di amante paterno, contro la solitudine di una società che vive nei bars e negli alberghi, e via peggio seguitando!

(Pubblicato in: *Armando Spadini. Roma, 1924)*

CORRADO PAVOLINI

Quando si ripete, e giustamente a proposito dell'arte di Spadini, la qualifica "fiorita", non si ricordano forse abbastanza, dentro alla diffusione impalpabile e dorata come polline della sua primaverile fecondità, certe improvvise precisioni quasi di orafo rinascimentale (Ritratto di Maria Signorelli, 1912), incorporate a miracolo nel fluviale espandersi d'una pittura canora. Il mondo di Spadini insomma, se appare magico e indefinito, come tutte le creazioni genuine, per la sua vastità ideale, è poi tutto controllabile, pezzo per pezzo, sulla realtà più umile e particolare. E mi par d'intendere, dai modi meno "moderni" della sua arte, che il sogno di Spadini fu proprio questo, realizzare in pittura come seppero talvolta i Maestri del 500, quella logica divina del reale che per svelare la sublimità del suo metro vuol essere considerato a distanza, ma non cede che da vicino i suoi segreti più belli.

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", A. VIII)

ARDENGO SOFFICI

Ma una cosa è certa, ed è che Spadini, pittore nato, possiede quell'estro, quella virtù spontanea che è il primo requisito di chiunque intenda creare opere di bellezza, vive e capaci di trionfare le mutevoli mode, gli andazzi, e le altre insidie dei tempi.

Voi conoscete meglio di me, cari amici, la fresca grazia, la festività, la gioia grave o leggera, che da questo dono nativo derivano ai dipinti del nostro compagno. Lo splendore dei suoi colori, l'eleganza del suo disegno, l'amorosa intimità delle sue invenzioni vi sono note, di cui potrebbe dirsi che tranne nelle opere dei migliori maestri francesi dell'ultimo mezzo secolo, rarissimi esempi si hanno nella pittura moderna.

È appunto per questo che noi dobbiamo esaltare nell'artista Spadini la virtù, tanto rara e preziosa, di pittore genuino e *vocato*. Giova, quando il vento dell'imbecillità investe come ora il paese, tenersi, come dicono in queste campagne, al macchione: al macchione dei principî sempre veri. Giova ristabilire i valori positivi.

(Da una lettera pubblicata in: *Armando Spadini. Roma, 1924)*

MARIO TINTI

Quando, col tempo, ogni cosa andrà al suo posto legittimo e s'avrà abbastanza spazio dietro di sè per poter vedere uomini ed opere nella loro giusta prospettiva, chi si accingerà a scrivere la storia dell'arte italiana contemporanea, non potrà a meno di accorgersi dell'importanza che Armando Spadini ebbe, non soltanto per il valore intrinseco della sua opera, ma per il "momento" caratteristico e saliente che questa rappresentò nella evoluzione della nostra pittura, in quel trapasso, cioè, ch'è sintesi dell'Ottocento e apertura (per certi versi, come vedremo, anticipazione) del secolo successivo.

L'opera dello Spadini acquisita ormai alla storia, rimondata dalle scorie che sono la conseguenza inevitabile di ogni attività feconda, ci appare, come quella del Lega, quale il riaffiorare, con gli accenti propri alla mentalità e sensibilità ottocentesche, di quella tendenza perenne dell'arte italiana, fatta d'estro impennato e di lirico afflato che aveva culminato nell'arte dei Veneziani cinquecenteschi. Senonchè il gusto di Spadini è più complesso, più ricco e consapevole di un Lega, la sua personalità ha meno intime ma più vaste risonanze, il suo spirito è aperto alle influenze del di fuori, più accoglievole inverso le voci dell'arte, oltre che inverso quelle della natura; sicchè si verifica nell'opera sua come una sintesi, una vendemmia dei frutti maturati negli orti della pittura lungo le stagioni di tutto un secolo. L'arte spadiniana è chiusura dell'Ottocento pittorico. La posizione di Spadini, aspetto agli sviluppi e al gusto ottocenteschi, è molto simile a quella del Correggio nei confronti delle scuole emiliane quattrocentesche. E il riavvicinamento al Correggio si può riferire oltre che al momento evolutivo - come già fu osservato - a quella grazia florida ed insieme gentile che è comune ad entrambi i pittori.

Un tale felice connubio di virtù pittoriche imperiture e di aspirazioni schiettamente originali, fra il chiudersi di un'epoca e l'incerto travaglioso formarsi di un'altra, fa dello Spadini un pittore superiore al proprio tempo e al proprio ambiente, simile a quelli alberi solitari in mezzo a squallide lande, sotto i cui rami si cerca serenità e ristoro.

(Armando Spadini. "Arte moderna italiana N. 12", Hoepli, Milano, 1928)

ADOLFO VENTURI

Fecondo artista, Armando Spadini fece della famiglia e dell'arte una cosa sola: gli aspetti amati della sposa e dei bimbi divennero il suo artistico sogno. Gli occhi puri di Lillo in vestina rosa, le meditative penombre sul viso di Anna leggente, il rigoglio zingaresco di vita nella piccola Maria, lo sguardo vago sognante di Mimmo, sono i temi delle sue creazioni più belle; frammenti di vita resi con un abbandono, una grazia schietta ed ingenua, che non troveremo nel raffinato Renoir, primo interprete moderno della vita familiare. Armando Spadini, pittore appassionato e sincero, ha bisogno di amare i suoi modelli, di averli sempre nello sguardo, di trar lo spunto di luce e di atteggiamento dal vivo, dall'inaspettato, nello scorrer tranquillo della vita familiare. Un raggio di sole entra dalla finestra e grida festoso sulle ortaglie e sui pomi rovesciati sopra un desco, davanti ad avide mani di bimbi; un cestino di nastri spiato da occhi attoniti; i tacchini che passano pettoruti nel pollaio, umiliato da quella sovranità baldanzosa; Anna giovinetta e Lillo piccino, con fiori accanto, in vesti fiorite dalla primavera; la sposa che in baglior di sole cuce a macchina, o dorme in penombra abbracciata a un figlioletto; e bimbi, e bimbi, nella grazia delle carni teneri e delle mosse incerte, sono il motivo d'infinite variazioni alla lira di questo poeta della famiglia e della casa. Luce e colore fanno preziose le vesti disadorne, le nude pareti degli interni: la luce del 1912 diffusa e opalina; la luce del 1916 iridata e violenta, a chiazze, a sprazzi, a bagliori; la luce del 1920 limpida e tremula, che imprime alle carni e alle stoffe una delicata sensibilità; la palpitante

atmosfera subacquea del tardo "Tobiolo"; il raggio di sole che prende vita nella donna alla macchina.

I colori chiari, leggeri, scelti dallo Spadini per onorare le sue visioni di umana primavera: violetti, azzurri d'opale, lilla e rosei di una gamma tenerissima e preziosa, si scambiano, al tocco vibrante delle luci, riflessi iridescenti, compongono le atmosfere di madreperla, che sono la nota fondamentale, e il primo incanto, delle pitture di questo purissimo artista.

(Spadini. "A. Mondadori", Milano, 1927)

SANDRO VOLTA

Armando Spadini è un pittore che appartiene a un dato periodo della storia dell'arte, e in quel dato periodo occupa un posto di primo ordine: si può dire benissimo che la pittura europea dell'Ottocento si inaugura con Goya e si chiude degnamente con lui. Fatta questa constatazione, che dovrebbe essere il punto di partenza per una definitiva sistemazione storica, non si vede come possano rimanere in piedi delle impalcature polemiche: ogni epoca ha le sue grandezze e i suoi difetti, e in Spadini si riscontrano le une e gli altri come nei migliori della sua epoca; sarebbe difficile muovere delle accuse a lui che non coinvolgessero tutta l'arte ottocentesca, ma allora tanto varrebbe promuovere una polemica contro la *locura* mistica del Seicento, o prendersela coll'egoismo che spira nella felicità del "Dolce stil novo", o riattizzare la disputa fra Firenze e Venezia, già decisa fin dall'Aretino.

In Armando Spadini la pittura per la pittura raggiunge risultati meravigliosi. Tutti i più sottili raccostamenti, le fusioni più delicate, tutte le gemme che scaturiscono sotto i raggi del caldo sole mediterraneo, sono ammucchiate nelle sue tele, straordinariamente preziose, come i tesori dei principi indiani. Le perle iridescenti arabescano superfici di oro liquido mentre i nudi smaglianti si dispongono nei quadri come nella beata atmosfera dell'eden, e nessun rispetto o sentimento estraneo li trattiene dal manifestare liberamente la loro felicità.

(Omaggio a Spadini. "Galleria di Roma", 1924)

GIUSEPPE UNGARETTI

Spadini ama perdutamente le forme che la luce svela, accende e muta. È il pittore delle stagioni, dell'estate sfarzosa e calma, acre e languida, che la brezza fa trasalire, tra le lastre solari, come foglia.

Ama la luce non da impressionista francese - tutt'oggi non l'hanno ancora tentato i cieli lievi di Francia - ma da pittore italiano moderno, svoltosi verso la calda natura nostrale, dopo essersi a lungo confidato con un Tiziano o con un Tintoretto.

Il disegno di Spadini è elegante quanto quello d'un maestro giapponese - e chi superi i giapponesi nel disegno, deve ancora nascere; - l'impasto dei colori ha la morbidezza e la sonorità delle frutte che per lenta, varia, graduata atrocità di sole, han conquistato il miele, l'oro e l'aroma autunnali. E come quella delle cose naturali, non può peccare l'armonia delle sue costruzioni.

(Pubblicato in: *Armando Spadini. Roma, 1924)*

INDICE DEGLI ARTISTI

Tavole 110 e 111: le relative diciture sono erroneamente invertite. Tavola 90: leggere il titolo "Castel dell'Ovo". Tavola 185: sostituire "dipinto ad olio" con "tempera". Tavola 89: correggere il n. 35 in n. 32 di catalogo.

ARMANDO SPADINI

ARMANDO SPADINI — *IL PITTORE E LA MOGLIE*

N. 175 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 184,5 × 115,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *GRUPPO DI FAMIGLIA*

N. 190 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 92 × 76, FIRMATO E DATATO: 1914

ARMANDO SPADINI

ANDREA COL GATTO

N. 137 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 64 × 55, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *BAMBINO FRA L'ERBA*

N. 188 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 83 × 72, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

BAMBINA COL CANE

N. 155 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 63 × 48,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *BIMBI AL SOLE*

N. 130 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 120 × 120, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 134 DI CATALOGO

RAGAZZO CON ARAGOSTA

OLIO SU TELA, 65.5 × 60.5 FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *VILLA BORGHESE*

N. 154 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 82×70, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *VILLA BORGHESE*

N. 177 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 80 × 70, FIRMATO E DATATO: MARZO 1918

ARMANDO SPADINI — *UVA*

N. 133 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 40 × 30, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *BOZZETTO DEL « MOSÈ »*

N. 152 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 110×91, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *STUDIO PER IL «MOSÈ»*

N. 156 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 55×43,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI *DONNA E BAMBINO E GIOVINETTA GENUFLESSA*

N. 159 DI CATALOGO OLIO SU TELA, 100 × 55

ARMANDO SPADINI

STUDIO PER IL « MOSÈ»

N. 185 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 102 × 74, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

STUDIO PER IL « MOSÈ »

N. 170 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 100 × 75,5

ARMANDO SPADINI

N. 151 DI CATALOGO

MOSÈ RITROVATO

OLIO SU TELA, 2.67 × 2.13, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *TESTA DI DONNA*

N. 163 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50 × 38

ARMANDO SPADINI

STUDIO PER IL « MOSÈ »

N. 182 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 50 × 30, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *VILLA BORGHESE*

N. 158 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 85 × 77, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

GRUPPO DI FAMIGLIA

N. 131 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, OVALE, 100×80, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RITRATTO DELLA FIGLIA MARIA*

N. 129 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50,5 × 42,5, FIRMATO E DATATO: 1921

ARMANDO SPADINI — *LA MOGLIE E I BAMBINI IN GIARDINO*

N. 178 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 67 × 50, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *MEZZA FIGURA DELLA MOGLIE, CON UN PUTTINO IN PIEDI*

N. 179 DI CATALOGO — TEMPERA, FIRMATO (SUL ROVESCIO DEL N. 178)

ARMANDO SPADINI — *BAGNANTE*

N. 191 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 190 × 102, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RITRATTO DEI BAMBINI SCHMIDT*

N. 144 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 115 × 85. FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *VIA PAISIELLO*

N. 139 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50 × 62, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 128 DI CATALOGO

BOVI

OLIO SU TELA (SU TAVOLA), 56,5 × 36,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *NUDO DI DONNA*

N. 186 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 116×78, FIRMATO E DATATO: 1902

ARMANDO SPADINI — *NUDO*

N. 176 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 114,5 × 82,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *ALBERO*

N. 132 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 56 × 44,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *TAVOLA APPARECCHIATA*

N. 140 DI CATALOGO — OLIO SU CARTONE, 72 × 57, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *CONVERSAZIONE*

N. 184 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50,5 × 40, FIRMATO

ARMANDO SPADINI *NELL'ORTO*

N. 157 DI CATALOGO TELA SU CARTONE, 60 × 40, FIRMATO

ARMANDO SPADINI *PAESAGGIO*

N. 189 DI CATALOGO OLIO SU TELA, 93 × 74, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *GALLO*

N. 150 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 56 × 46, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

ANNA CHE LEGGE

N. 141 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 62,5 × 50, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 187 DI CATALOGO

MAMMA E BAMBINO

OLIO SU TELA, 38 × 29,5

ARMANDO SPADINI

N. 149 DI CATALOGO

GIARDINO DEL LAGO

OLIO SU TELA, 74 × 69, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *PONTE SUL TEVERE*

N. 136 DI CATALOGO — OLIO SU TELA (SU CARTONE), 60×51, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 145 DI CATALOGO

BAMBINO E FRUTTA

OLIO SU TELA, 65 × 49,5. FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *ANNA COL CAPPELLO DI PAGLIA*

N. 138 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 100 × 75, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RITRATTO DELLA FIGLIA ANNA*

N. 166 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 46,5 × 36, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

PAESAGGIO

N. 194 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 49 × 45, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *LA COLAZIONE*

N. 147 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 82×67, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *TOELETTA*

N. 160 DI CATALOGO — OLIO SU TELA (SU CARTONE), 63 × 50, FIRMATO

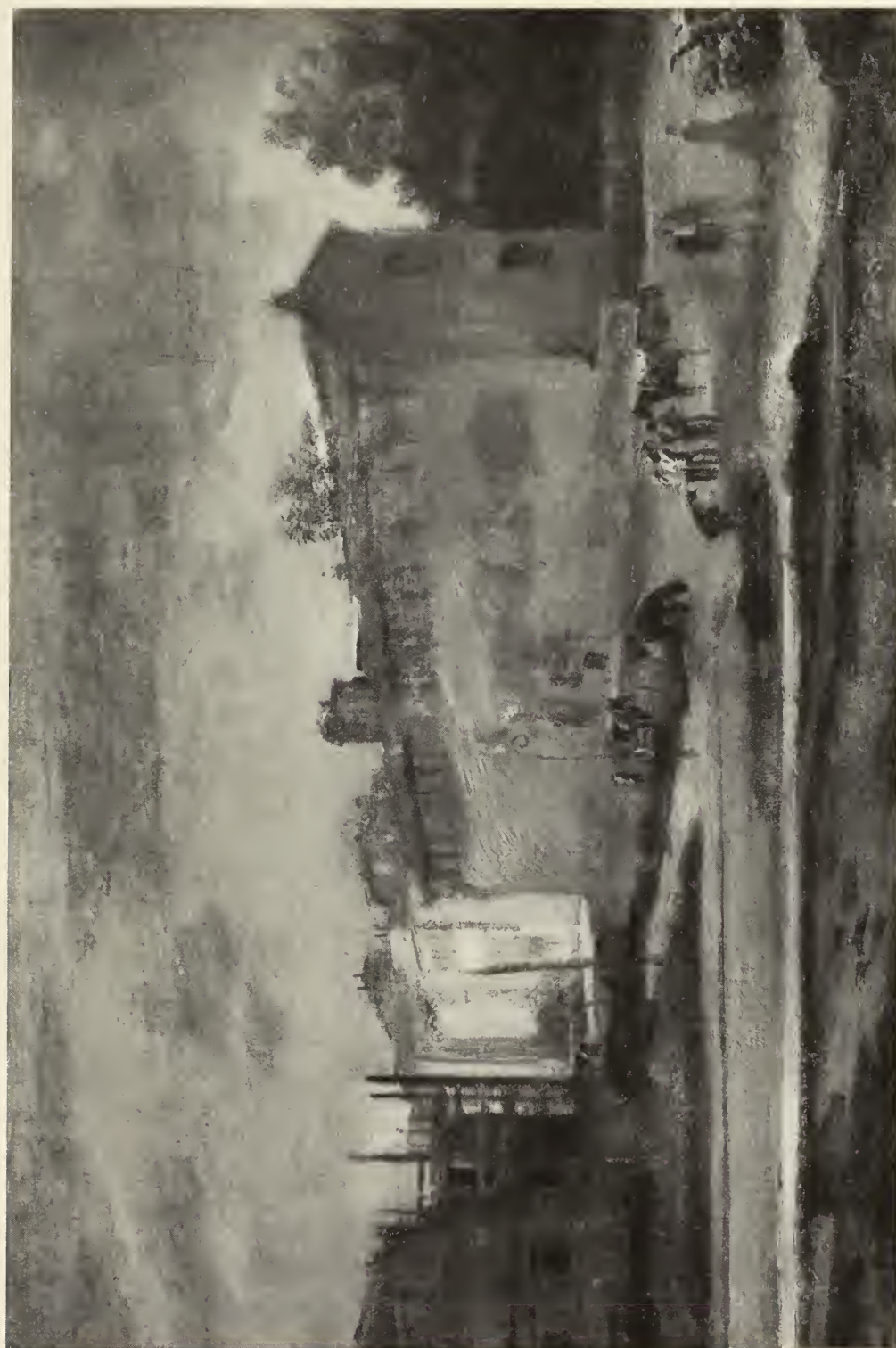
ARMANDO SPADINI — *LE TRE ETÀ*

N. 153 DI CATALOGO — OLIO SU TELA. 128 × 102, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *COLAZIONE IN CAMPAGNA*

N. 192 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 89 × 66, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 180 DI CATALOGO

FAMIGLIA ALL'ARIA APERTA

OLIO SU TELA, 59 × 40, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

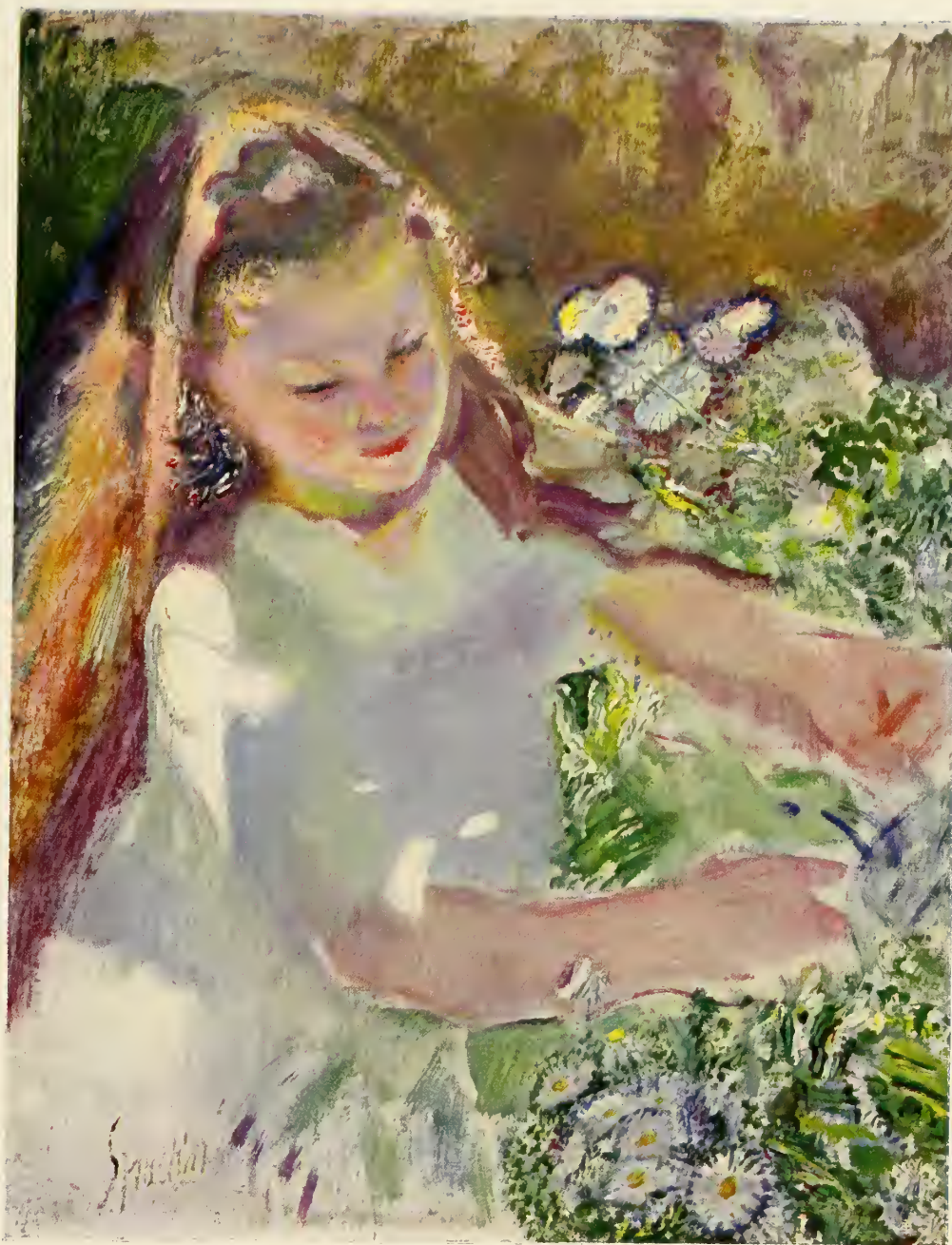
VIA PAISIELLO

N. 135 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 60 × 40, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *SEI GALLINE*

N. 171 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 70 × 53,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

BAMBINA TRA FIORI

N. 174 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 63 × 52, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *BAMBINO*

N. 164 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 52 × 48,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *BAMBINO CON UN PIATTO DI FRUTTA*

N. 168 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 55,5 × 52, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

N. 169 DI CATALOGO

LILLO IN CULLA

OLIO SU TELA, 40 × 30, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *ROSE*

N. 167 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 26 × 25,5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI

BAMBINA COL LIBRO

N. 173 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 47 × 37, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *VILLA BORGHESE*

N. 193 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 71 × 64, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *CASE AI PARIOLI*

N. 148 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 80 × 70, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *CASE AI PARIOLI*

N. 183 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 78×59, FIRMATO

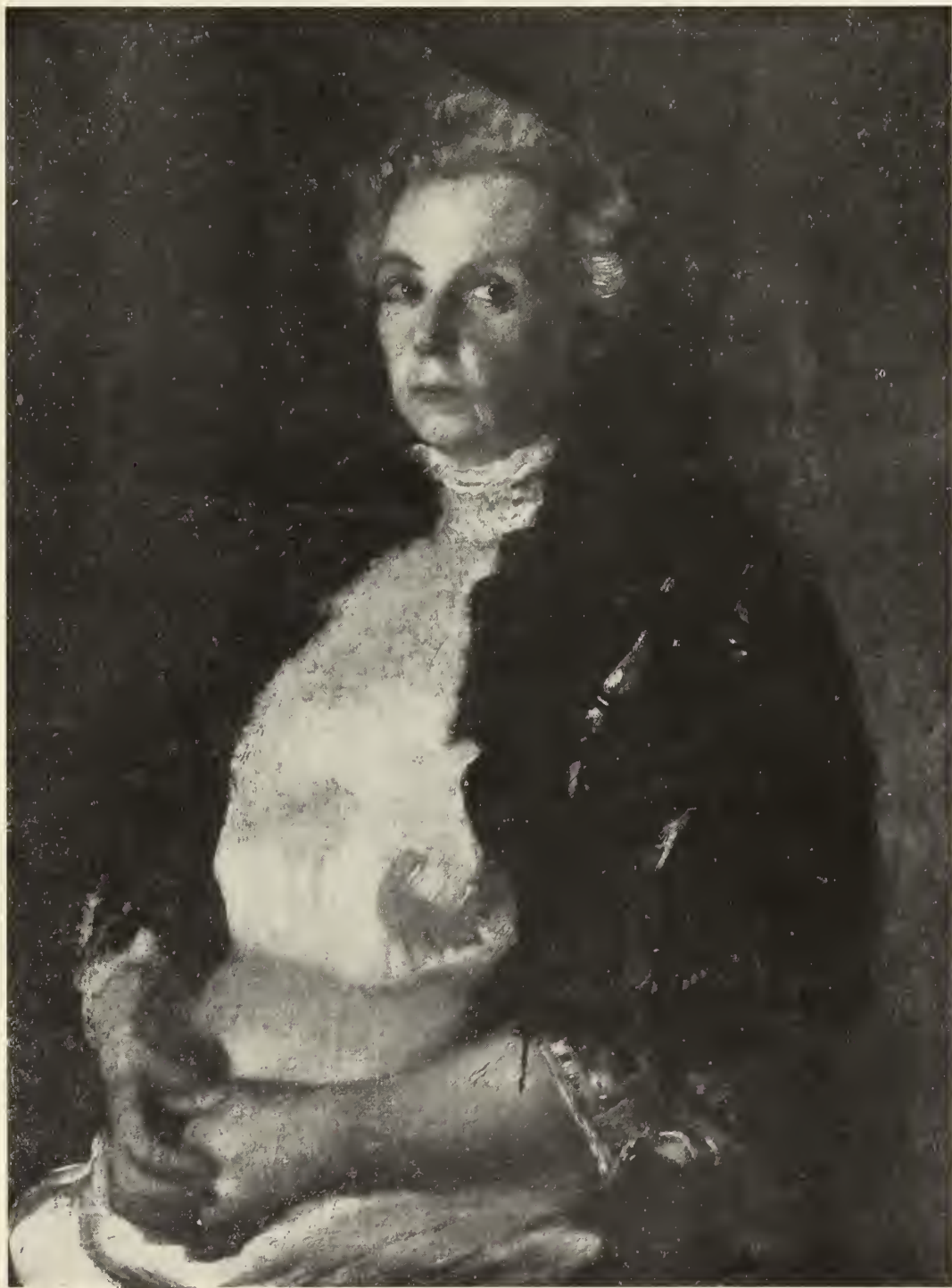
ARMANDO SPADINI

LA FAMIGLIA IN GIARDINO

N. 146 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 88 × 80, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RAGAZZO COL GATTO*

N. 142 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 85 × 47.5, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RITRATTO DELLA MADRE*

N. 161 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 90 × 72, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *RITRATTO DELLA FIDANZATA*

N. 181 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 80 × 67, FIRMATO

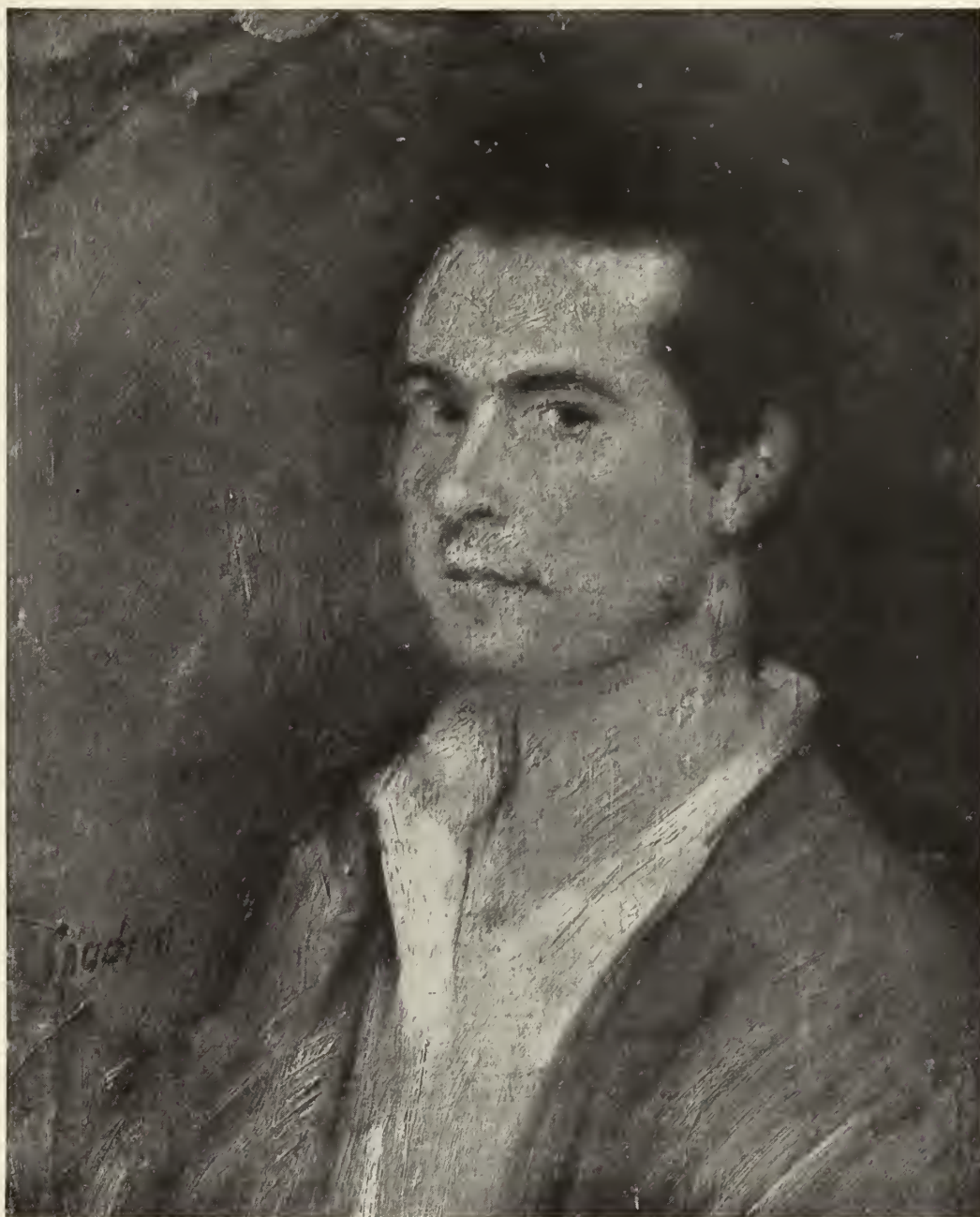
ARMANDO SPADINI — *LA FONTANA*

N. 143 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 86×64, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *AUTORITRATTO*

N. 162 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 102 × 75, SIGLATO: A. S.

ARMANDO SPADINI — *MATTINO*

N. 172 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 152 × 107, FIRMATO

ARMANDO SPADINI — *AUTORITRATTO*

N. 165 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 58 × 48, FIRMATO

ARTISTI ITALIANI MODERNI E CONTEMPORANEI

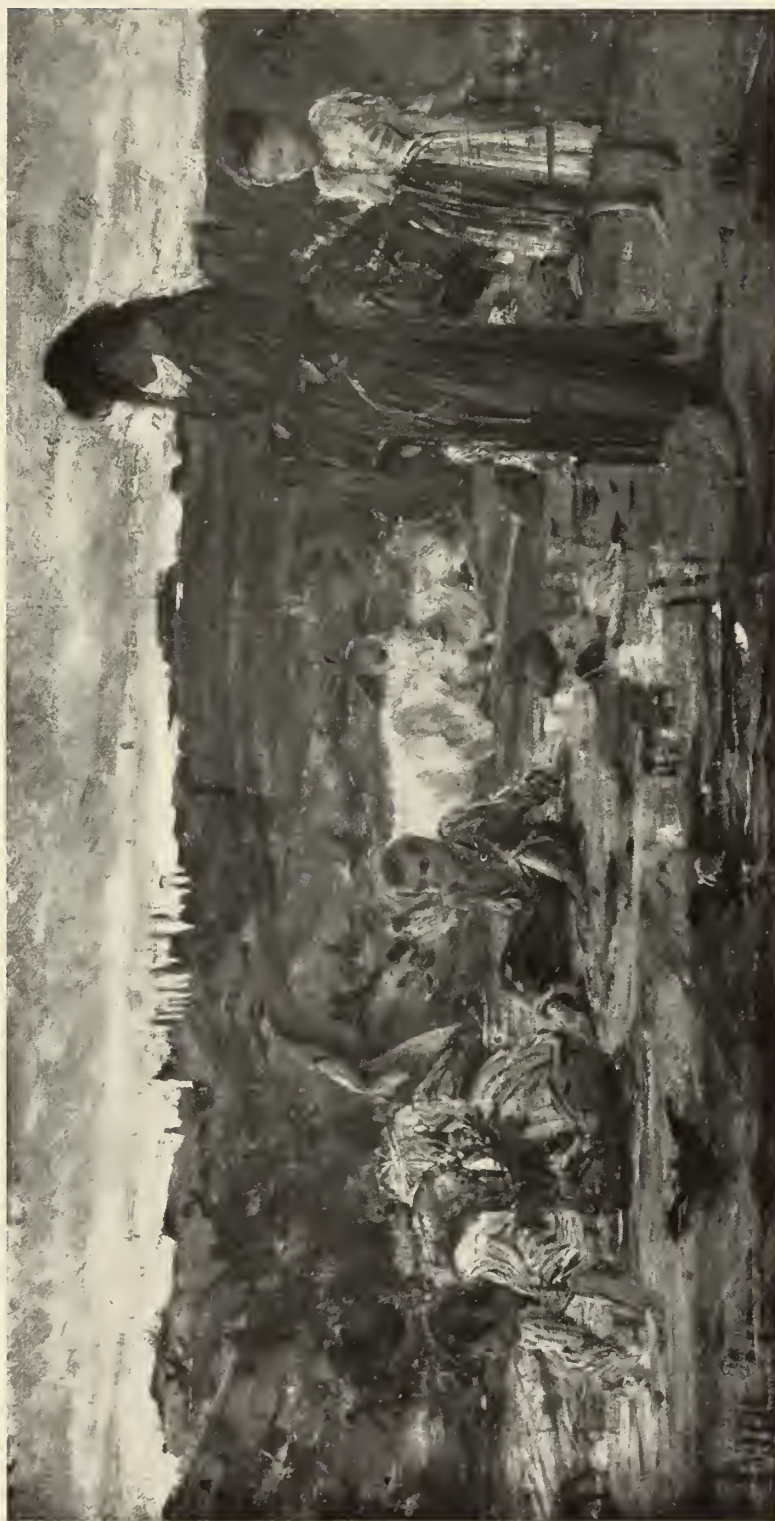
GIOVANNI BOLDINI

SIGNORA COL CANE

N. 88 DI CATALOGO

OLIO SU TAVOLA, 22 × 16, FIRMATO

GIOVANNI BOLDINI — *CAMPAGNA AL TRAMONTO*

N. 12 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 27×19, FIRMATO

GIOVANNI BOLDINI — *CONTADINELLI CHE GIUOCANO*

N. 29 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 31 × 16, FIRMATO E DATATO: 1869

UGO MANARESI — *MARINA*

N. 238 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 94 × 63, FIRMATO

CRISTIANO BANTI — *IN TERRAZZA*

N. 43 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 30 × 13

ODOARDO BORRANI — *DONNA CON CANDELA*

N. 221 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 38 × 26, FIRMATO

ODOARDO BORRANI

LA PRIMA MOGLIE DEL PITTORE

N. 90 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, FIRMATO

VITO D'ANCONA — *GIOVINETTA IN AZZURRO*

N. 219 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 41 × 32

VITO D'ANCONA — *MODELLA*

N. 78 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 24 × 19

SILVESTRO LEGA — *SIGNORA CHE LEGGE*

N. 203 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 27×20, FIRMATO E DATATO: 1927

SILVESTRO LEGA — *SIGNORA CHE RICAMA*

N. 99 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 27 × 15, FIRMATO

NICCOLÒ CANNICCI — *FANCIULLI CON OCHE*

N. 55 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 48×27, FIRMATO

GIOVANNI FATTORI — *IN CIOCIARIA*

N. 224 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 22×16, FIRMATO

GIOVANNI FATTORI — *ARTIGLIERI A CAVALLO*

N. 202 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 20 × 16, FIRMATO

VINCENZO CABIANCA — *BOSCAIUOLE*

N. 95 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 39 × 16, FIRMATO

VINCENZO CABIANCA — *MONACHELLE SOTTO IL PORTICO*

N. 58 DI CATALOGO — ACQUERELLO, 30 × 21, FIRMATO

TELEMACO SIGNORINI — *LA NENE*

N. 215 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 13 × 6

TELEMACO SIGNORINI — *PIETRAMALA*

N. 25 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 36 × 25, FIRMATO E DATATO: 1927

GIACINTO GIGANTE — *FERDINANDO II*

N. 96 DI CATALOGO — OLIO SU CARTONE, 35×26, FIRMATO E DATATO: 1836

GIACINTO GIGANTE — *PAESAGGIO*

N. 248 DI CATALOGO — ACQUERELLO, FIRMATO

GIUSEPPE PALIZZI — *FONTAINEBLEAU*

N. 38 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 37 × 26, FIRMATO

GIUSEPPE PALIZZI — *PASTORELLA CON CAPRA*

N. 35 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 42 × 30, FIRMATO

EDOARDO DALBONO

N. 41 DI CATALOGO

CASTEL DELL'ORO

OLIO SU TELA, 51 × 35, FIRMATO

EDOARDO DALBONO

N. 115 DI CATALOGO

PINI

OLIO SU TELA

EDOARDO DALBONO — *RITRATTO DELLA MOGLIE*

N. 74 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 33 × 25, FIRMATO

EDOARDO DALBONO

CONTADINA COL FAZZOLETTO IN TESTA

N. 103 DI CATALOGO

OLIO SU TAVOLA, 34 × 25, FIRMATO

GIOACCHINO TOMA

N. 220 DI CATALOGO

L'ONOMASTICO DELLA MAESTRA

OLIO SU TELA, 113 × 73

GIOACCHINO TOMA — *STUDIO PER « LA SANFELICE »*

N. 31 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 28×15

GIOACCHINO TOMA — *AUTORITRATTO*

N. 42 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 48×38

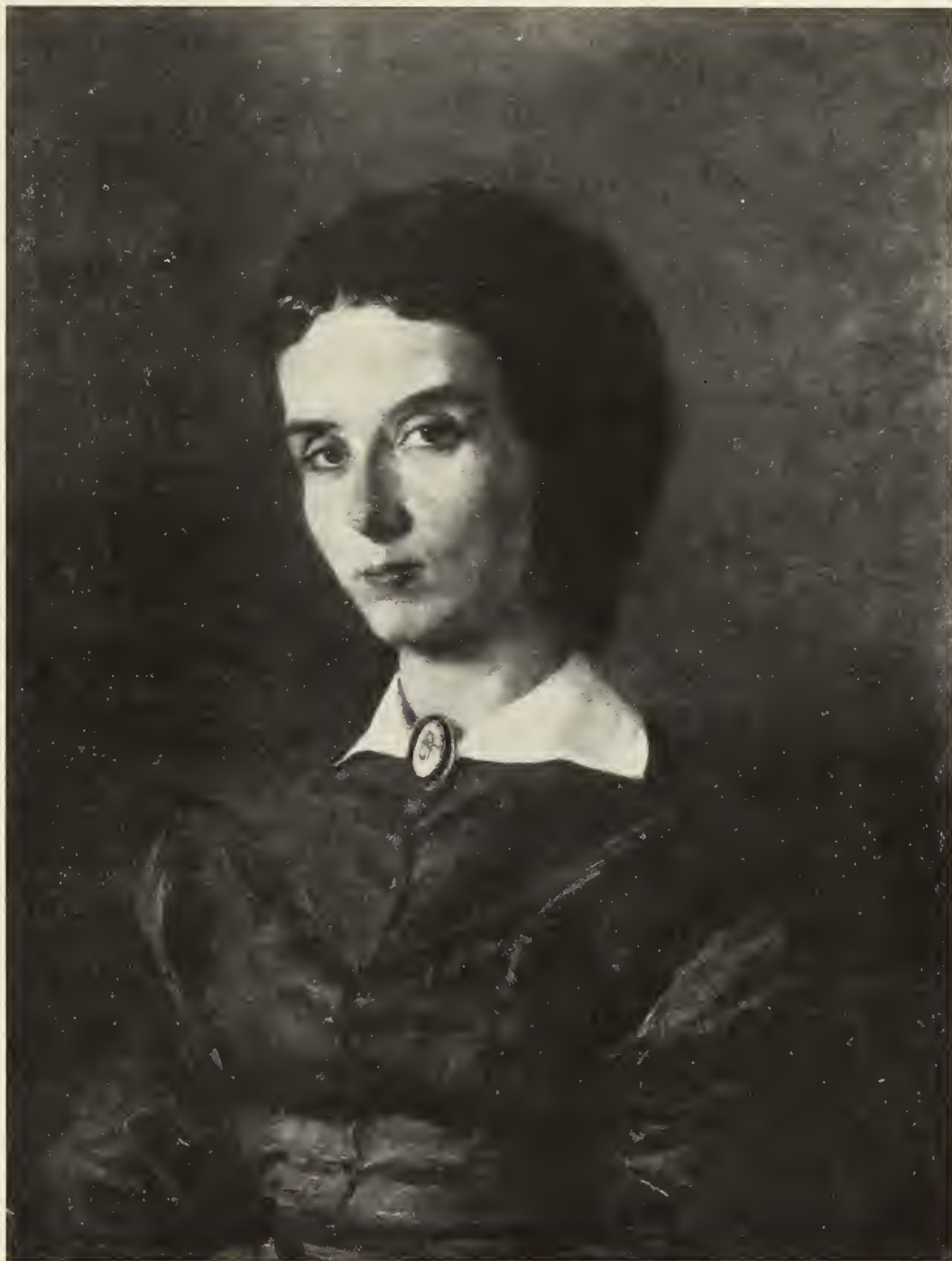
MICHELE CAMMARANO — *AUTORITRATTO*

N. 227 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50×42, FIRMATO

MICHELE CAMMARANO — *NATURA MORTA*

N. 204 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 65×54

DOMENICO MORELLI — *ODALISCA*

N. 89 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 75 × 95

DOMENICO MORELLI — *RITRATTO DELLA MARCHESA PATERAS*

N. 222 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 67 × 51

ANTONINO LETO

N. 36 DI CATALOGO

PESCATORI SULLA SPIAGGIA

OLIO SU TAVOLA, 18×11, FIRMATO

ANTONIO MANCINI — *AUTORITRATTO*

N. 212 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 60 × 45, FIRMATO

ANTONIO MANCINI — *DONNA TRA ERBE E FIORI*

N. 35 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 50×38, FIRMATO

ANTONIO MANCINI — *GIOVINETTA*

N. 213 DI CATALOGO — PASTELLO, 73 × 50, FIRMATO

ANTONIO MANCINI

RAGAZZA DI PROFILO

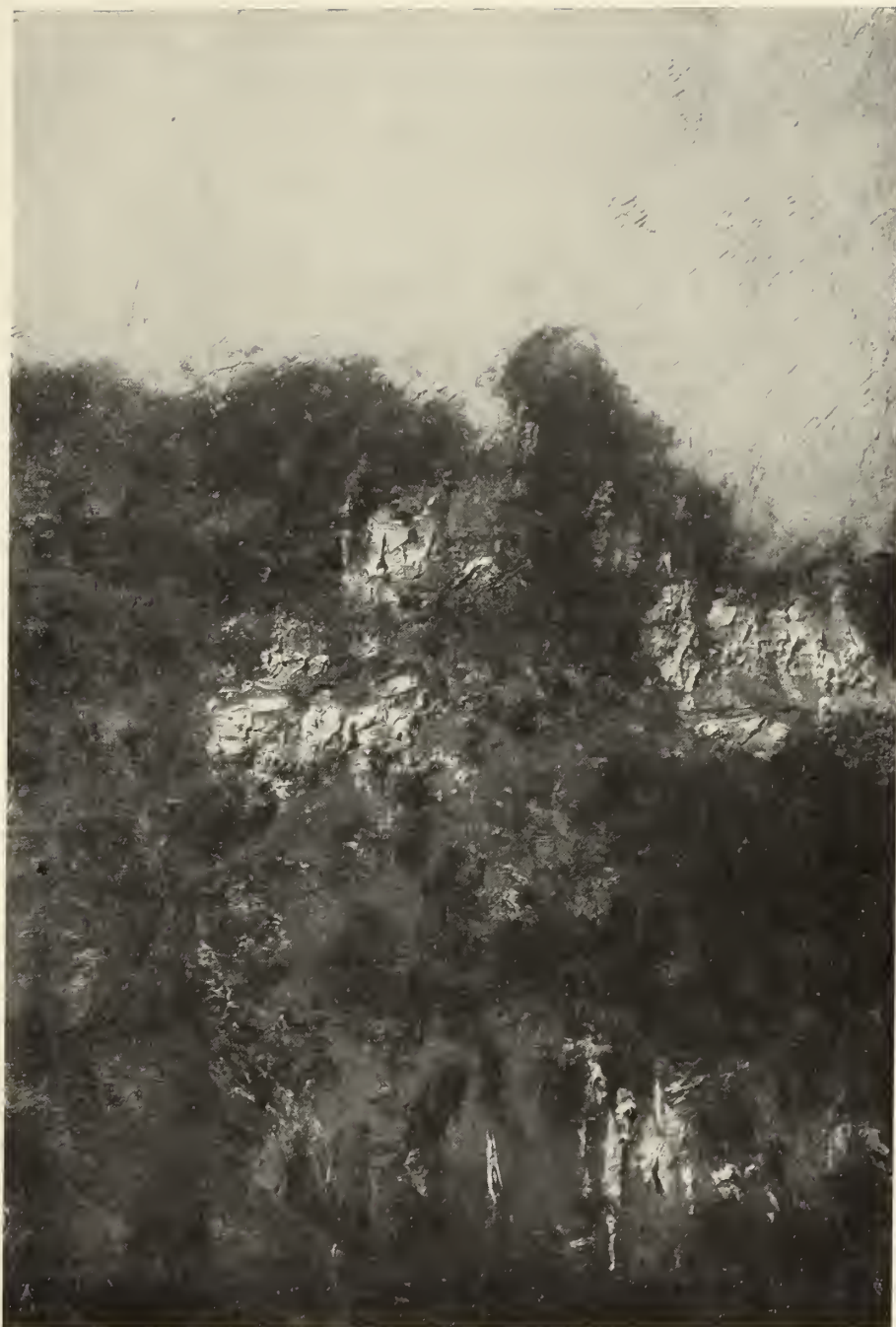
N. 20 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 37 × 46, FIRMATO E DATATO: 1876

ANTONIO MANCINI

AUTORITRATTO

N. 91 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 60×44, FIRMATO

ANTONIO MANCINI

PAESAGGIO

N. 56 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 49×32, FIRMATO

ANTONIO MANCINI — *LIETA NOVELLA*

N. 26 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 100 × 75, FIRMATO

PIO JORIS — ALLA CORRIDA

N. 92 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 102 × 68, FIRMATO E DATATO: MADRID 1872

PIO JORIS *ANGELICA*

N. 228 DI CATALOGO OLIO SU TELA, 70 × 48, FIRMATO E DATATO: 1870

PIO JORIS — *GIOVINETTA*

N. 16 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, FIRMATO E DATATO: 1878

PIO JORIS — *L'UBRIACO CHE RINCASA A NOTTE ALTA*

N. 57 DI CATALOGO — ACQUERELLO, FIRMATO

EDOARDO TOFANO — *RIPOSO*

N. 53 DI CATALOGO — ACQUERELLO, 17 × 14, FIRMATO

FRANCESCO PAOLO MICHETTI — *RITRATTO DI DONNA CON DEDICA*

N. 211 DI CATALOGO — PASTELLO, 71 × 45, FIRMATO E DATATO: 15 GIUGNO 1890

FRANCESCO PAOLO MICHETTI — *RITRATTO DEL POETA CARMELO ERRICO*

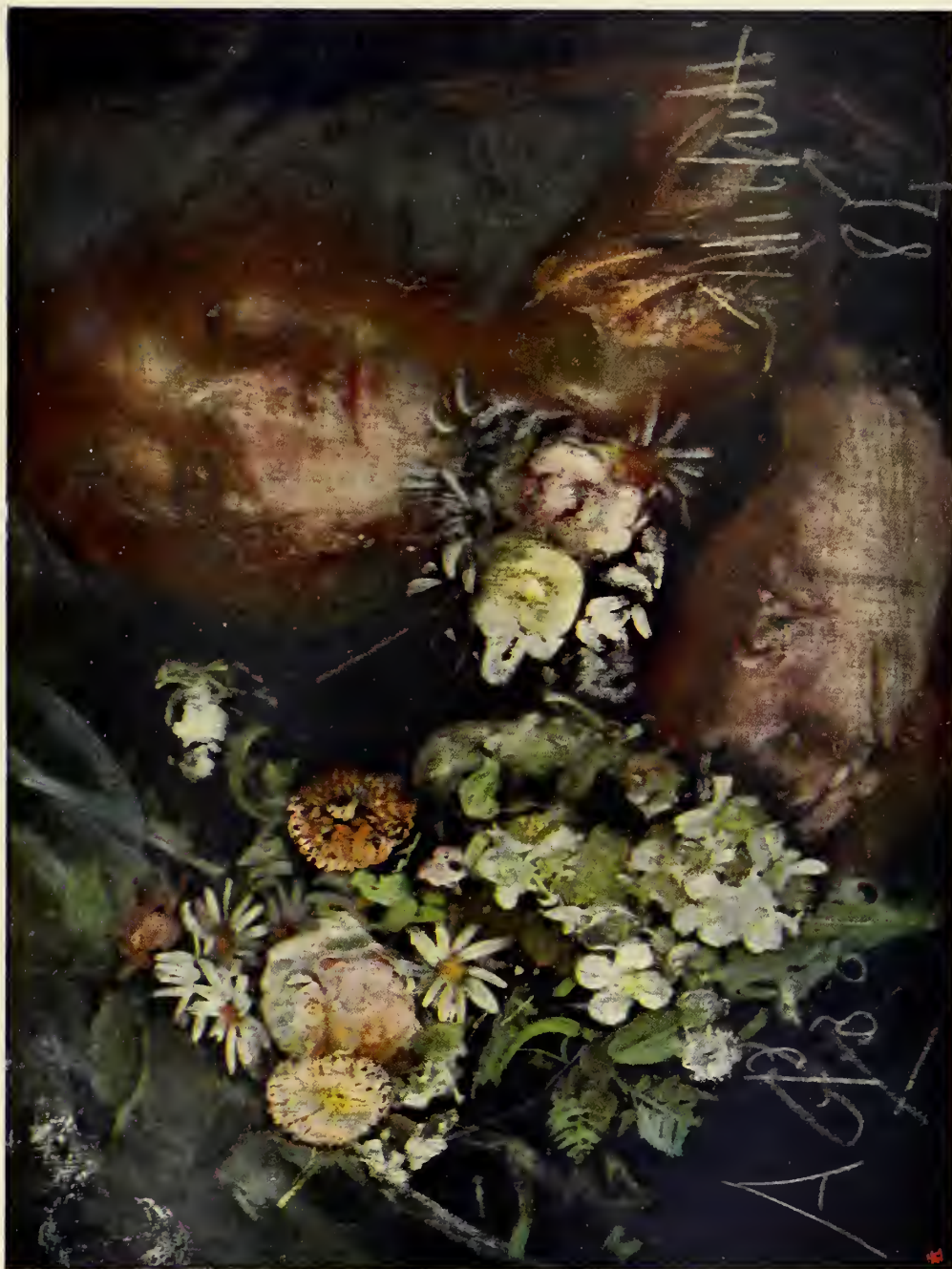
N. 211 DI CATALOGO — PASTELLO, 21×45 (SUL ROVESCIO DEL N. 114)

FRANCESCO PAOLO MICHETTI

N. 226 DI CATALOGO

CALDERARO

PASTELLO, 47 × 31

FRANCESCO PAOLO MICHETTI

TESTA DI GIOVANE DONNA TRA FIORI

N. 218 DI CATALOGO

PASTELLO, 71 × 55, FIRMATO E DATATO: 1884

FRANCESCO PAOLO MICHETTI *PASTORELLA*

N. 17 DI CATALOGO OLIO SU TELA, 44 × 43, FIRMATO

LUIGI GALLI

N. 22 DI CATALOGO

IL MEDICO PIETOSO

OLIO SU TELA, 91 × 75

LUIGI GALLI *BAGNANTE*

N. 82 DI CATALOGO OLIO SU TAVOLA, 57×30, FIRMATO

LUIGI GALLI

PIETÀ

N. 244 DI CATALOGO

OLIO SU CARTONE, 39 × 30, FIRMATO E DATATO: ROMA 1889

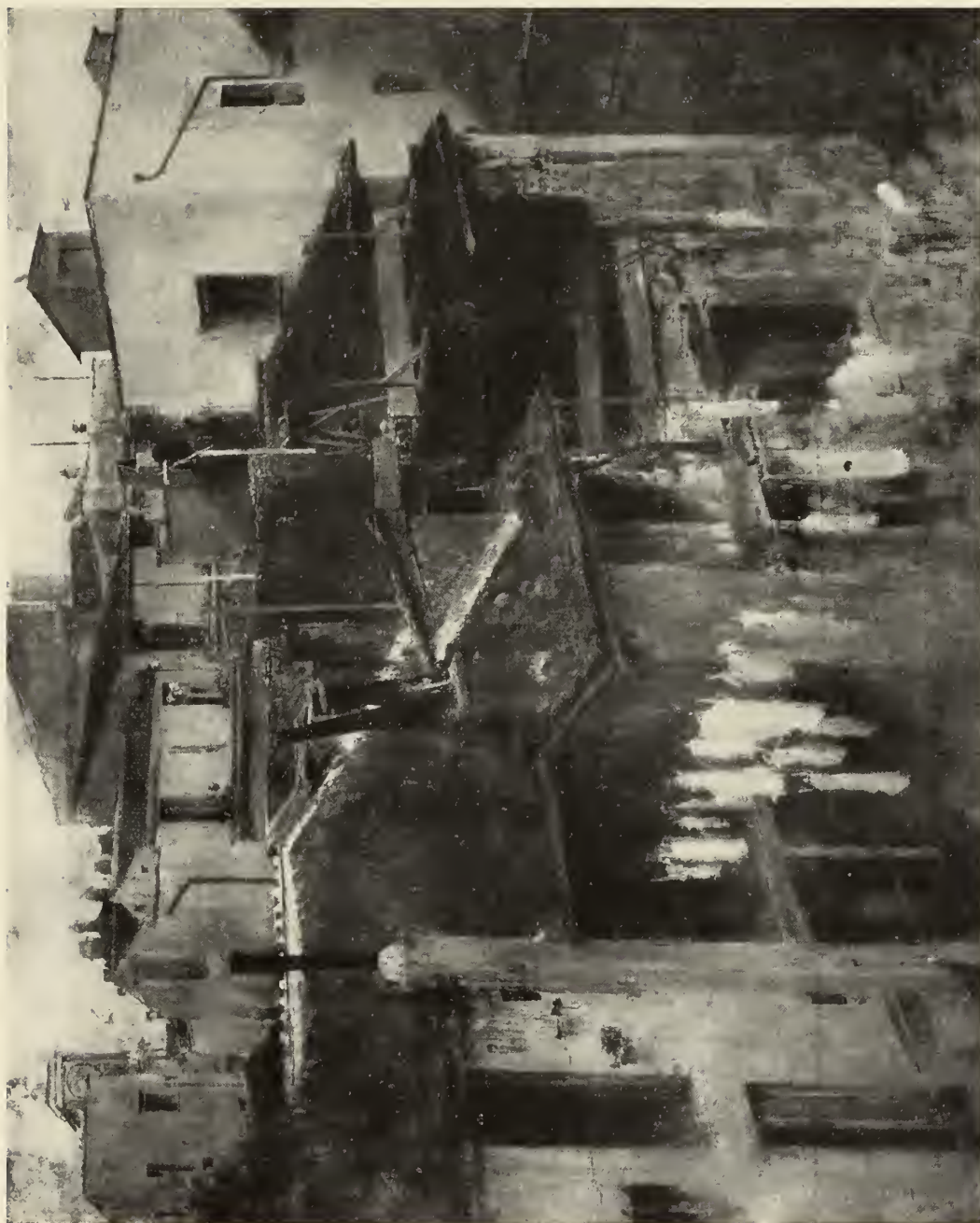
ANTONIO PICCINNI

RITRATTO D'UOMO

N. 122 DI CATALOGO

TEMPERA SU CARTONE, FIRMATO

TEOFILO PATINI — *RAGAZZO*

N. 52 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 38 × 15

GAETANO ESPOSITO

VIA MARGUTTA DALLO STUDIO DEL PITTORE

N. 79 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 60×49

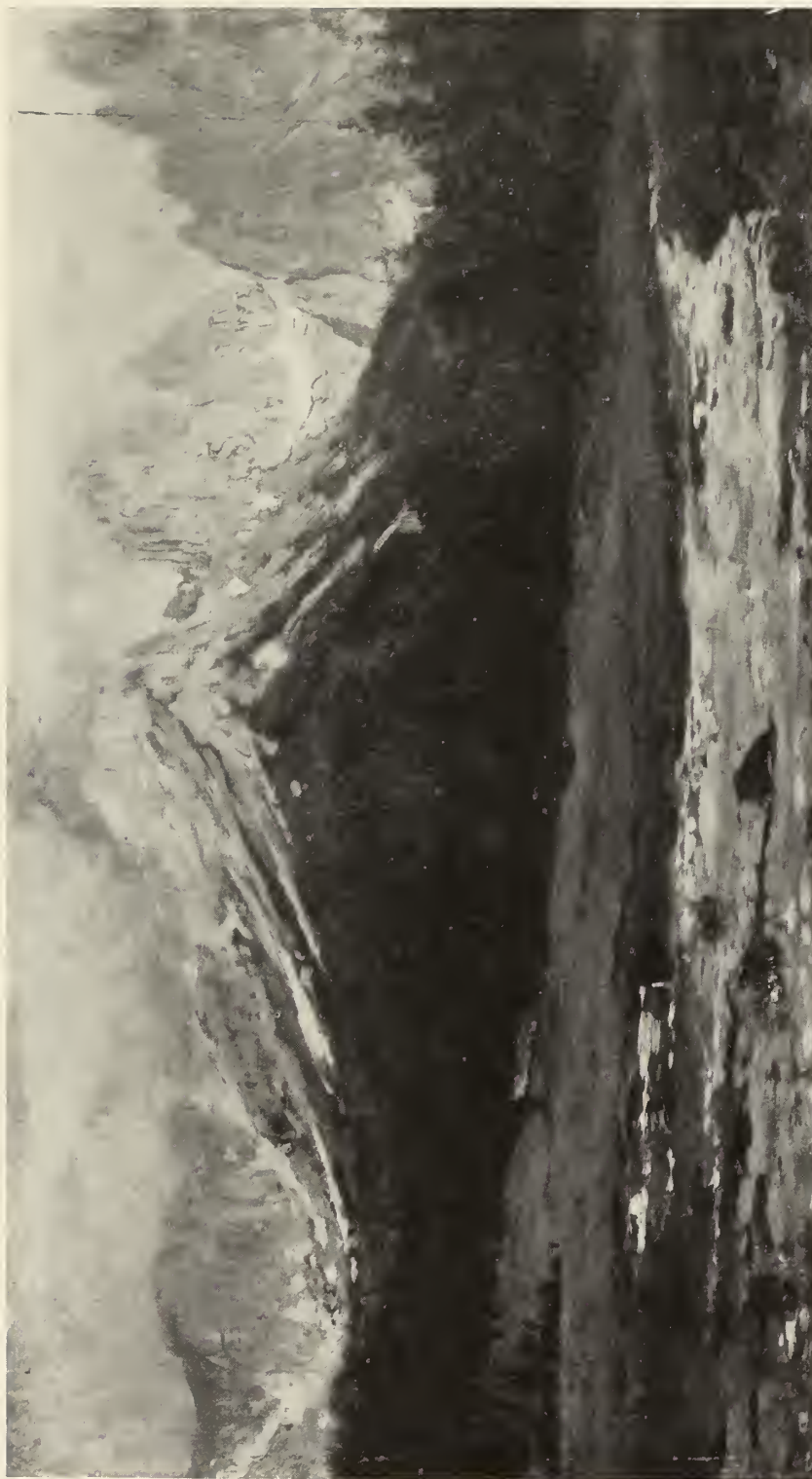
MARIO DE MARIA (MARIUS PICTOR) — *ROMA DA MONTE MARIO*

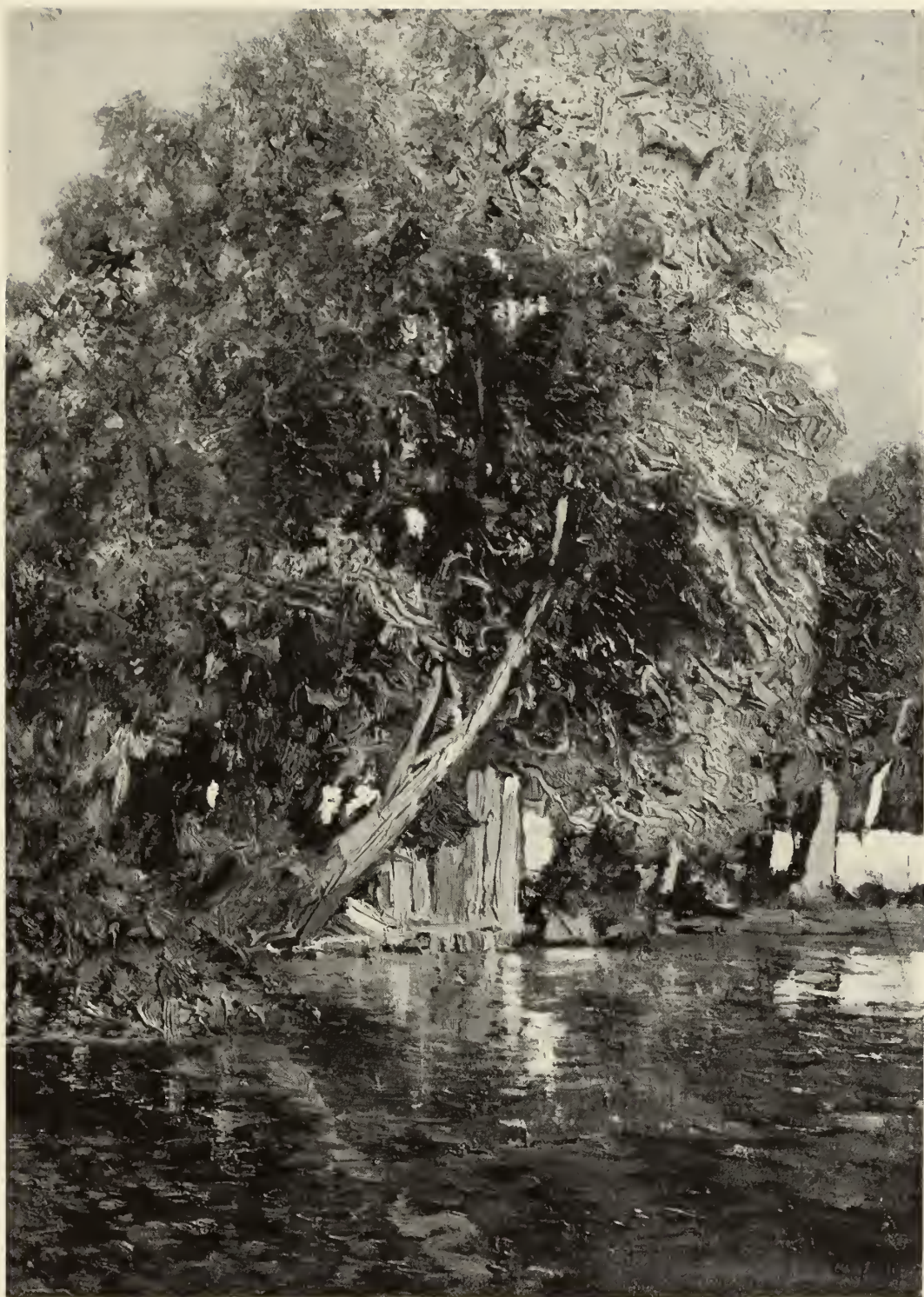
N. 209 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 55 × 45, FIRMATO E DATATO: ROMA 1887

GIACOMO FAVRETTO

SPIGOLATRICI

N. 85 DI CATALOGO

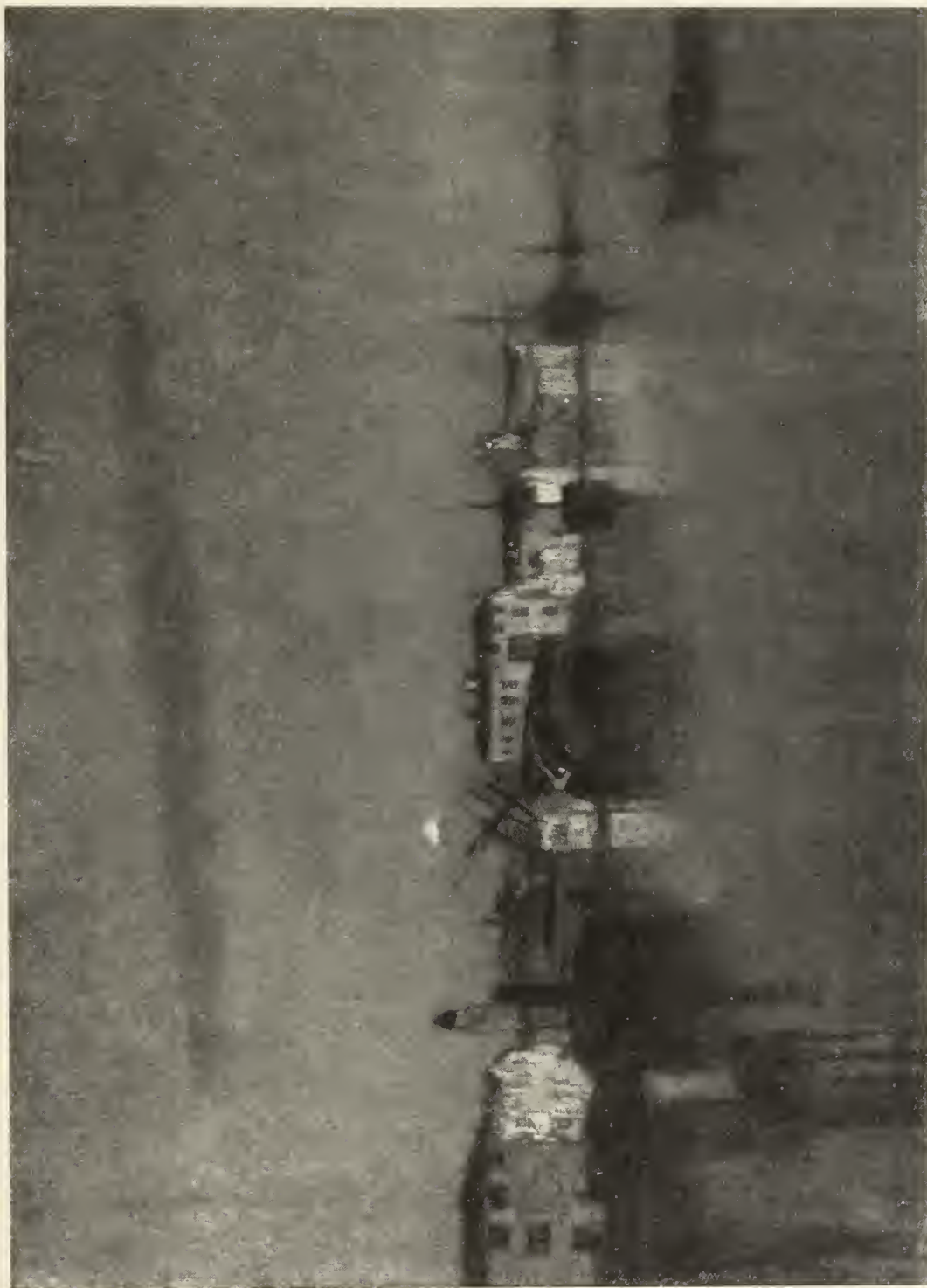
OLIO SU CARTONE. 33 × 41. FIRMATO

GUGLIELMO CIARDI — *PAESAGGIO ALPESTRE*

N. 210 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 51 × 30, FIRMATO E DATATO: 1887

GUGLIELMO CIARDI — *IL SILE A QUINTO*

N. 98 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 51×38, FIRMATO

PIETRO FRAGIACOMO — *CANALE A VENEZIA*

N. 240 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 34×44, FIRMATO

PIETRO FRAGIACOMO — *VENEZIA*

N. 84 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 76×55, FIRMATO

PIETRO FRAGIACOMO

N. 18 DI CATALOGO

PAESAGGIO FLUVIALE

OLIO SU TAVOLA, 56 × 37, FIRMATO

LINO SELVATICO

AL BAGNO

N. 34 DI CATALOGO

OLIO SU TAVOLA, 35×25, FIRMATO

LINO SELVATICO — *L'ATTESA*

N. 46 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 60 × 46, FIRMATO

ETTORE TITO

RITRATTO DI SIGNORA IN BIANCO

N. 30 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 70×51, FIRMATO E DATATO: 1887

ETTORE TITO

SULLA SPIAGGIA

N. 23 DI CATALOGO

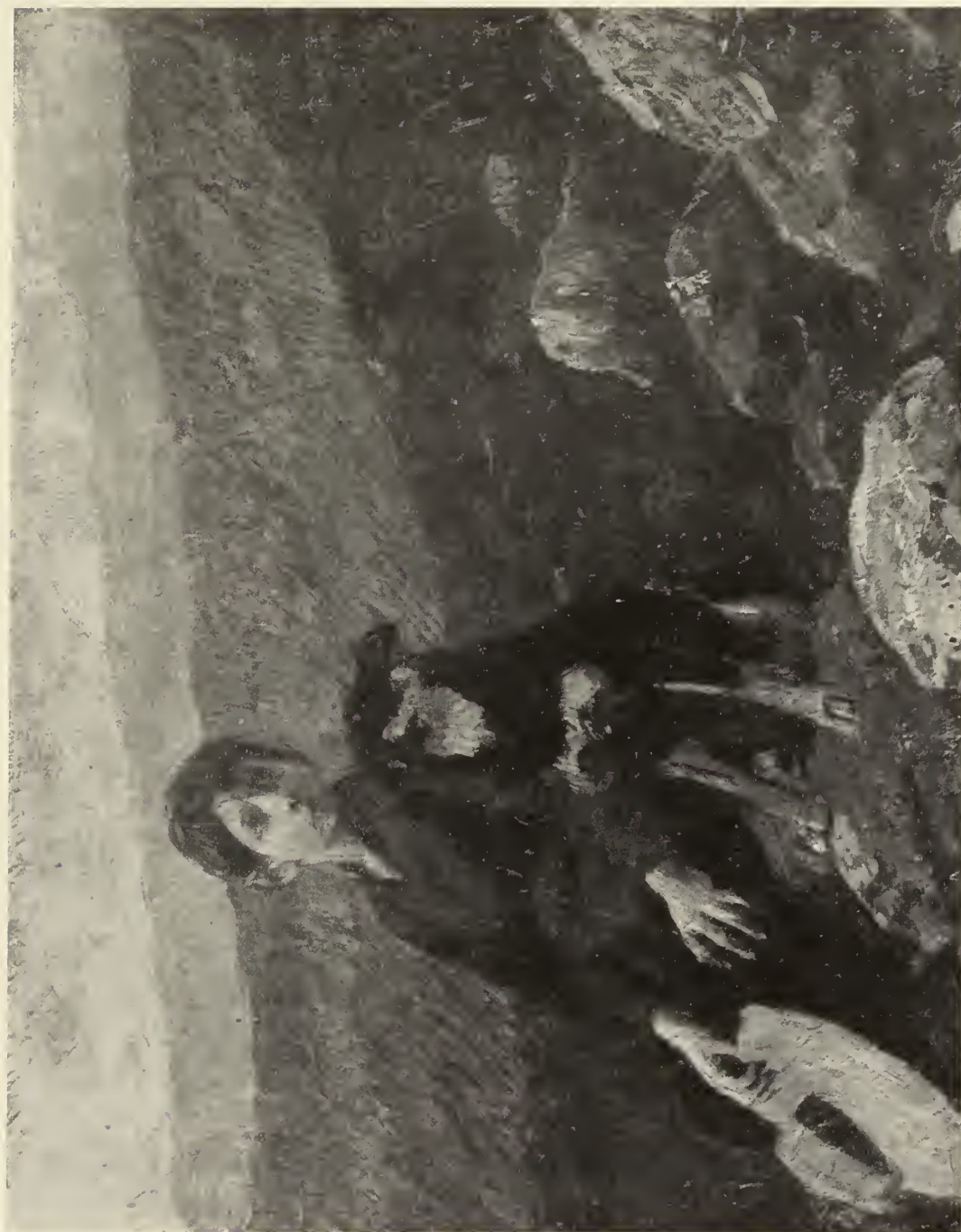
OLIO SU TAVOLA, 75 × 30. FIRMATO

ETTORE TITO

VENEZIANINA

N. 100 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 33 × 26

ETTORE TITO

N. 208 DI CATALOGO

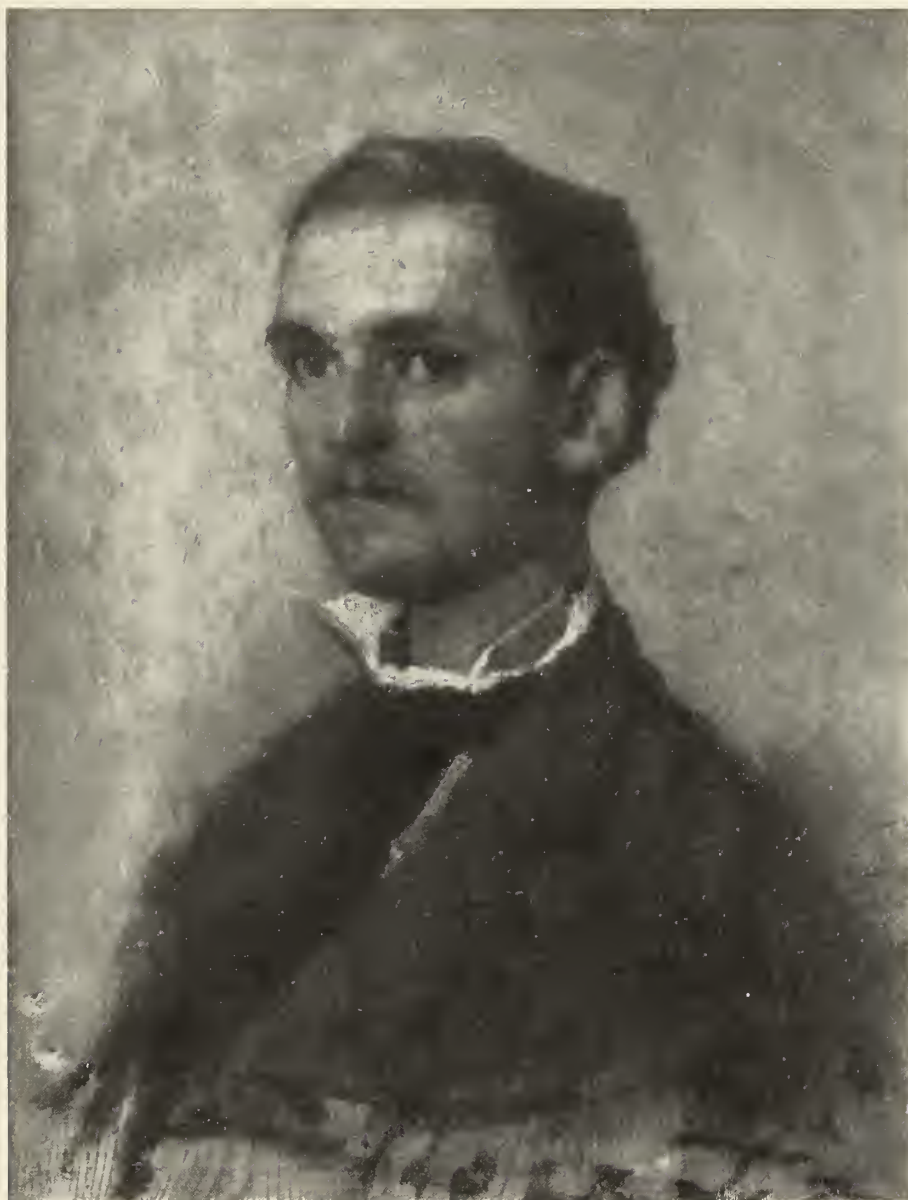
I DUE AMICI

OLIO SU CARTONE, 35×27, FIRMATO

ETTORE TITO

N. 239 DI CATALOGO

LA SAGRA DEL REDENTORE

DISEGNO ACQUERELLATO, 47 × 30, FIRMATO

ETTORE TITO

N. 216 DI CATALOGO

AUTORITRATTO GIOVANILE

OLIO SU TAVOLA, 32 × 25, FIRMATO

ALBERTO PASINI — *LO STUDIO DEL PITTORE*

N. 45 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 25 × 20, FIRMATO E DATATO: 1873

ALBERTO PASINI — *LO STUDIO DEL PITTORE*

N. 106 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 24 × 19

ALBERTO PASINI

N. 206 DI CATALOGO

SCENA ORIENTALE

OLIO SU TELA, 46 × 26

LUIGI SERRA

AUTORITRATTO

N. 229 DI CATALOGO

DISEGNO ACQUERELLATO, 56 × 37, FIRMATO E DATATO: 27 MARZO 1888

LUIGI SERRA — *IL FLAUTISTA*

N. 86 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 63 × 51, FIRMATO

ANTONIO FONTANESI

N. 83 DI CATALOGO

PAESAGGIO

OLIO SU TELA, 72×41

LORENZO DELLEANI

N. 102 DI CATALOGO

PRATO DELLA CASA DELLEANI

OLIO SU TAVOLA, 45 × 33, DATATO: 16-8-1907

LORENZO DELLEANI

PONTE SULLA DORA

N. 118 DI CATALOGO

OLIO SU TAVOLA, 45 × 33, DATATO: 15-11-1905

GIACOMO GROSSO

FUNGHI

N. 39 DI CATALOGO

OLIO SU TAVOLA, 68 × 46, FIRMATO E DATATO: 1923

GIACOMO GROSSO

PESCI E ARAGOSTA

N. 40 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 68 × 46, FIRMATO E DATATO: 1924

FILIPPO CARCANO — *MURAGLIONE*

N. 233 DI CATALOGO — OLIO SU CARTONE, 35×27, FIRMATO

CESARE TALLONE — *PONTE DI NOSSA*

N. 93 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 116 × 79, FIRMATO

EMILIO GOLA

N. 28 DI CATALOGO

LAVANDAIA BRIANZUOLA

OLIO SU TELA, 90×61, FIRMATO

LUIGI SERRA — *LA BALIA*

N. 24 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 87×57, FIRMATO

FRANCESCO HAYEZ

RITRATTO DELLA SIGNORA FRANCHI

N. 80 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 57×43

ANTONIO PUCCINELLI — *POSA NELLO STUDIO*

N. 116 DI CATALOGO — OLIO SU CARTONE, 35×28

ANTONIO PUCCINELLI

N. 37 DI CATALOGO

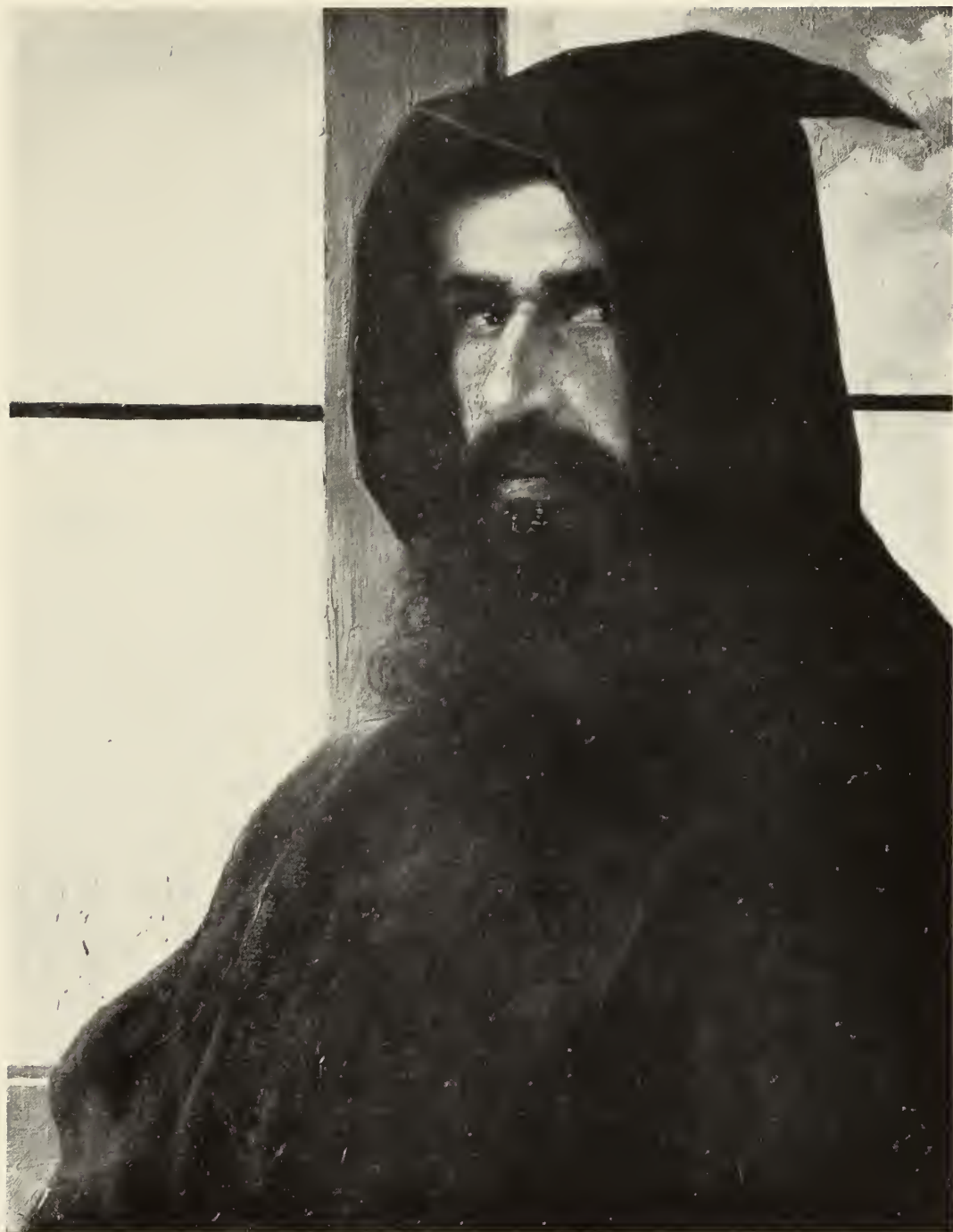
VILLA PETROCCHI

OLIO SU TAVOLA, 50 × 35

AUGUSTO MUSSINI — *AUTORITRATTO*

N. 107 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 66×52, FIRMATO

SAVERIO ALTAMURA — *GENTILDONNA COL VENTAGLIO*

N. 75 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 45 × 33

STEFANO USSI

N. 60 DI CATALOGO

AUTORITRATTO

OLIO SU TELA, 24×19

GIUSEPPE SCIUTI — *LE CILIEGE*

N. 114 DI CATALOGO — ACQUERELLO, 26×21, FIRMATO

ENRICO COLEMANN

BOZZETTO PER « I CENTAURI »

N. 97 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 82×44, FIRMATO

GIUSEPPE PELIZZA DA VOLPEDO

IL TRASPORTO DELL'ANNEGATO

N. 27 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 57×34

GIUSEPPE MENTESSI — *FLORA ALPESTRE*

N. 231 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 71×46, FIRMATO

CARLO CRESSINI — *IN VISITA*

N. 104 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 55 × 35

VINCENZO IROLLI — *FANCIULLO ADDORMENTATO*

N. 211 DI CATALOGO — DIPINTO A SEPPIA, 51×32, FIRMATO

VINCENZO IROLLI

SCUGNIZZO CHE MANGIA

N. 54 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 58×50, FIRMATO

VINCENZO MIGLIARO — *MERCATO*

N. 196 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 28 × 23, FIRMATO

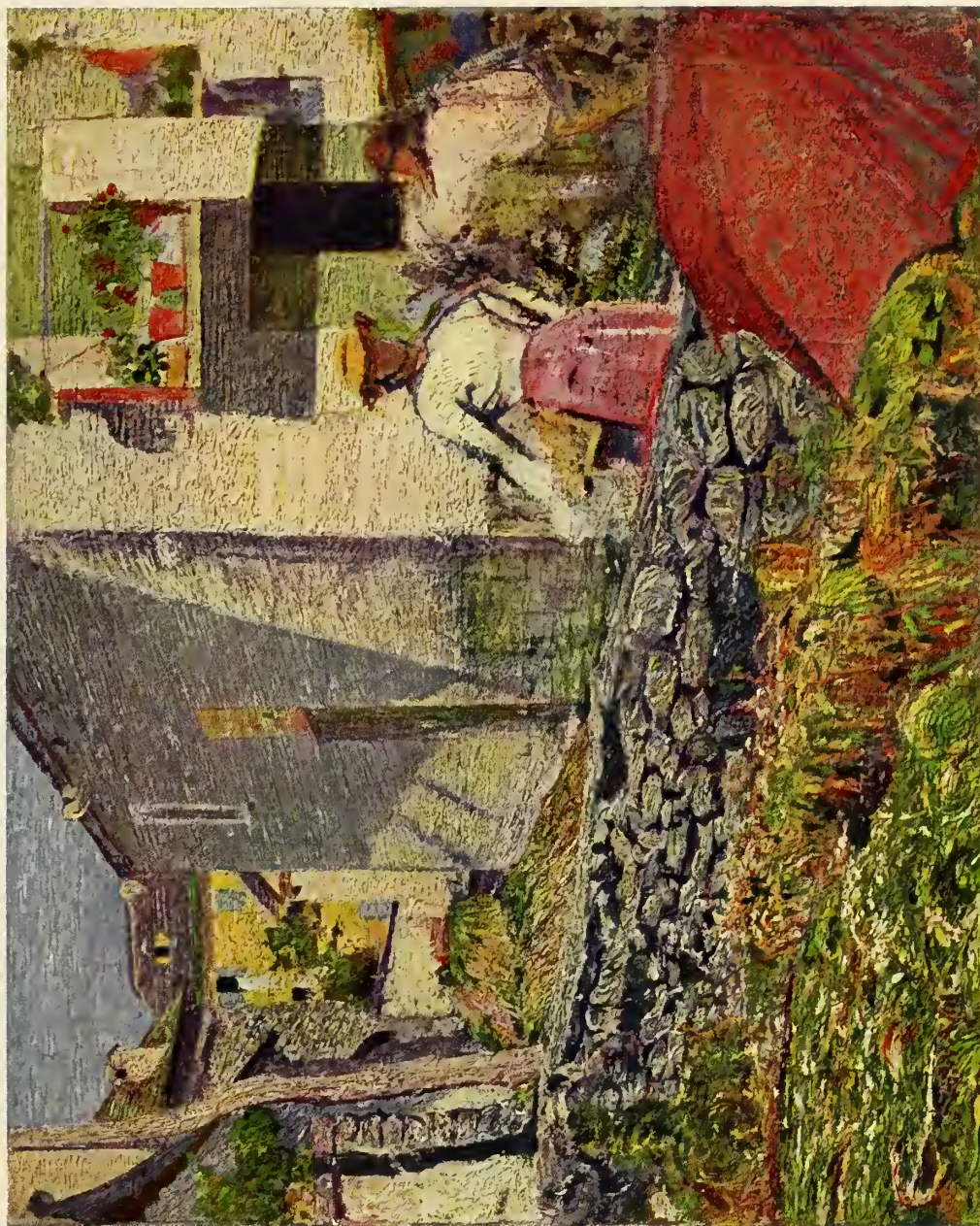
TITO CONTI — *SUL PENDIO*

N. 121 DI CATALOGO — OLIO SU CARTONE, 25 × 21, FIRMATO

VITTORIO CORCOS — *RITRATTO DI SIGNORA COL GIORNALE*

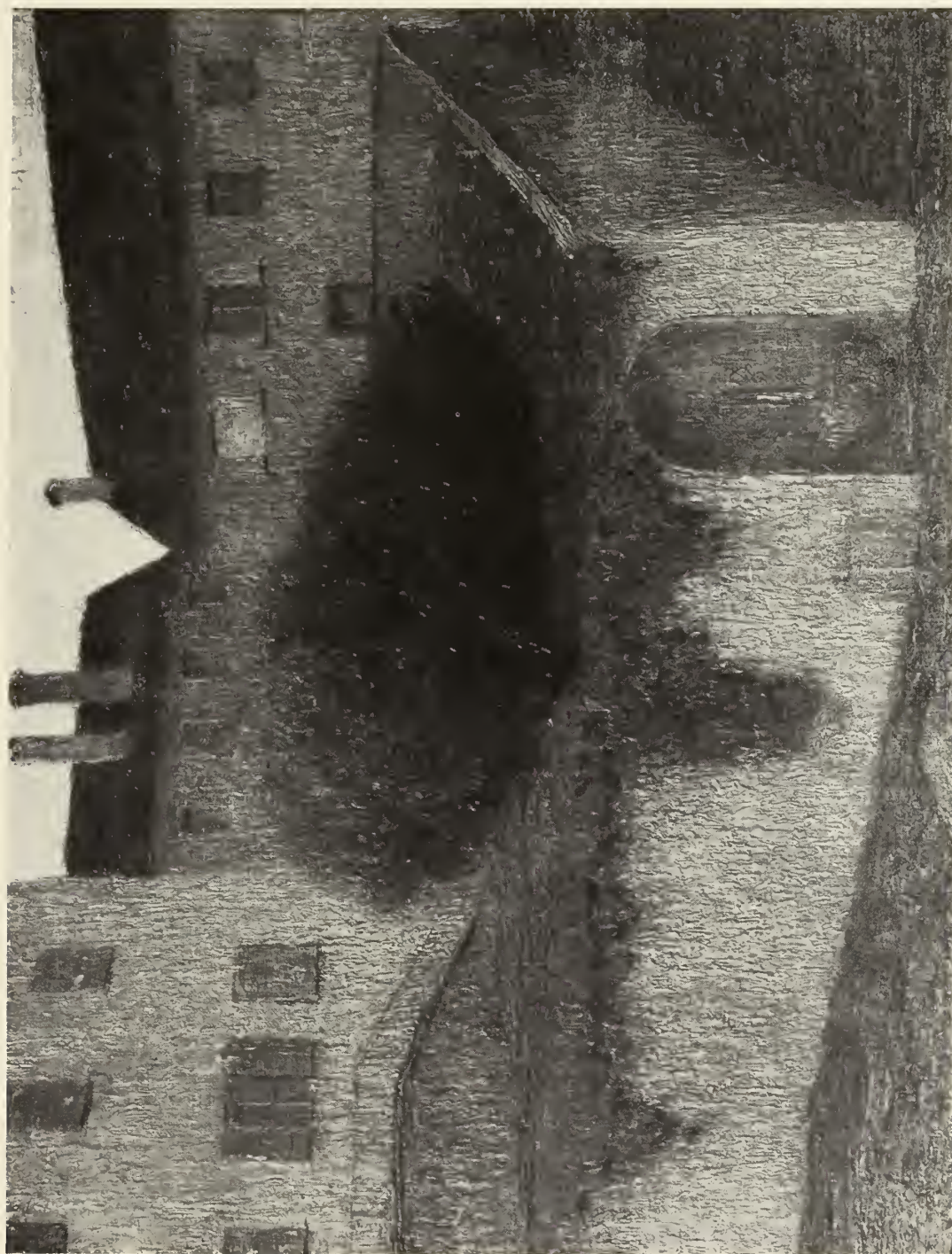
N. 205 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 90×51, FIRMATO

VITTORIO CORCOS — *SIGNORA SEDUTA CHE SFOGLIA L'ALBUM*

N. 225 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 40 × 40, FIRMATO

CARLO FORNARA

STRADA DI VILLAGGIO ALPESTRE

N. 87 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 63×51, FIRMATO

CARLO FORNARA — *QUIETE*

N. 19 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 45 × 34, FIRMATO

POMPEO MARIANI — *PASTORELLA*

N. 59 DI CATALOGO — TEMPERA SU TELA, 24×36, FIRMATO E DATATO: 1868

ALESSANDRO MILESI — *PRIMAVERA*

N. 223 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 115 × 85, FIRMATO E DATATO: 1926

GIULIO ARISTIDE SARTORIO — *L'INGRESSO ALLA VILLA*

N. 113 DI CATALOGO — PASTELLO, 56 × 27, FIRMATO

BEPPE CIARDI — *CAVALLI AL PASCOLO*

N. 246 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 62 × 50, FIRMATO

GIUSEPPE CASCIARO — *PRATO CON FILARI*

N. 70 DI CATALOGO — ACQUERELLO. FIRMATO E DATATO: 12 MARZO 1902

CARLO SIVIERO

NERO E ROSA

N. 123 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, FIRMATO

GIORGIO DE CHIRICO

AUTORITRATTO

N. 44 DI CATALOGO

TEMPERA SU TELA, 80×66, FIRMATO

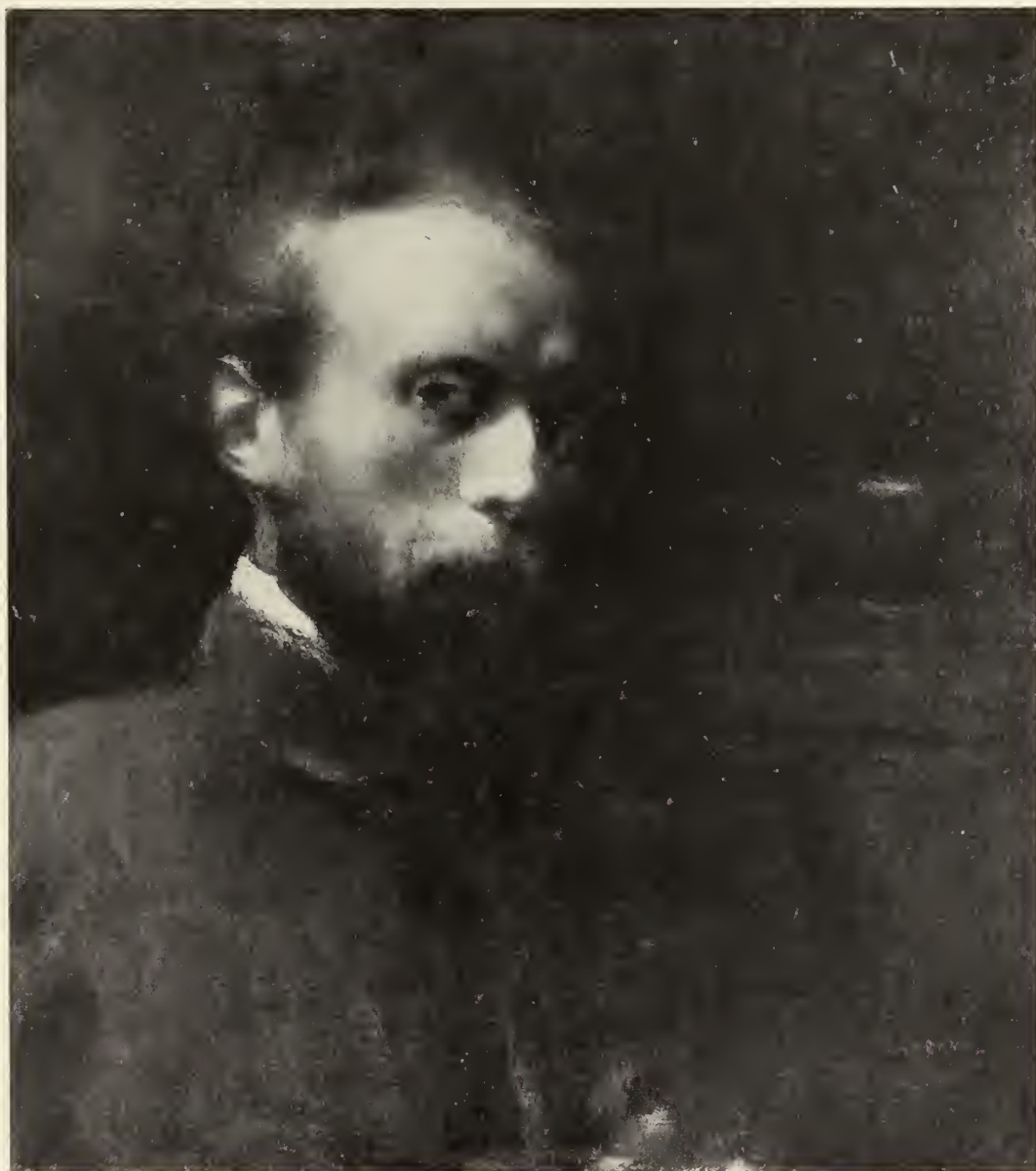
FERRUCCIO FERRAZZI — *FESTA NOTTURNA*

N. 230 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 140 × 180, FIRMATO E DATATO: 1927

FERRUCCIO FERRAZZI — *AUTORITRATTO*

N. 105 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 59 × 54, FIRMATO E DATATO: 1910

FERRUCCIO FERRAZZI — *MATERNITÀ*

N. 13 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 88 × 71, FIRMATO E DATATO: 1918

FELICE CARENA — *AUTORITRATTO*

N. 232 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 56×51, FIRMATO

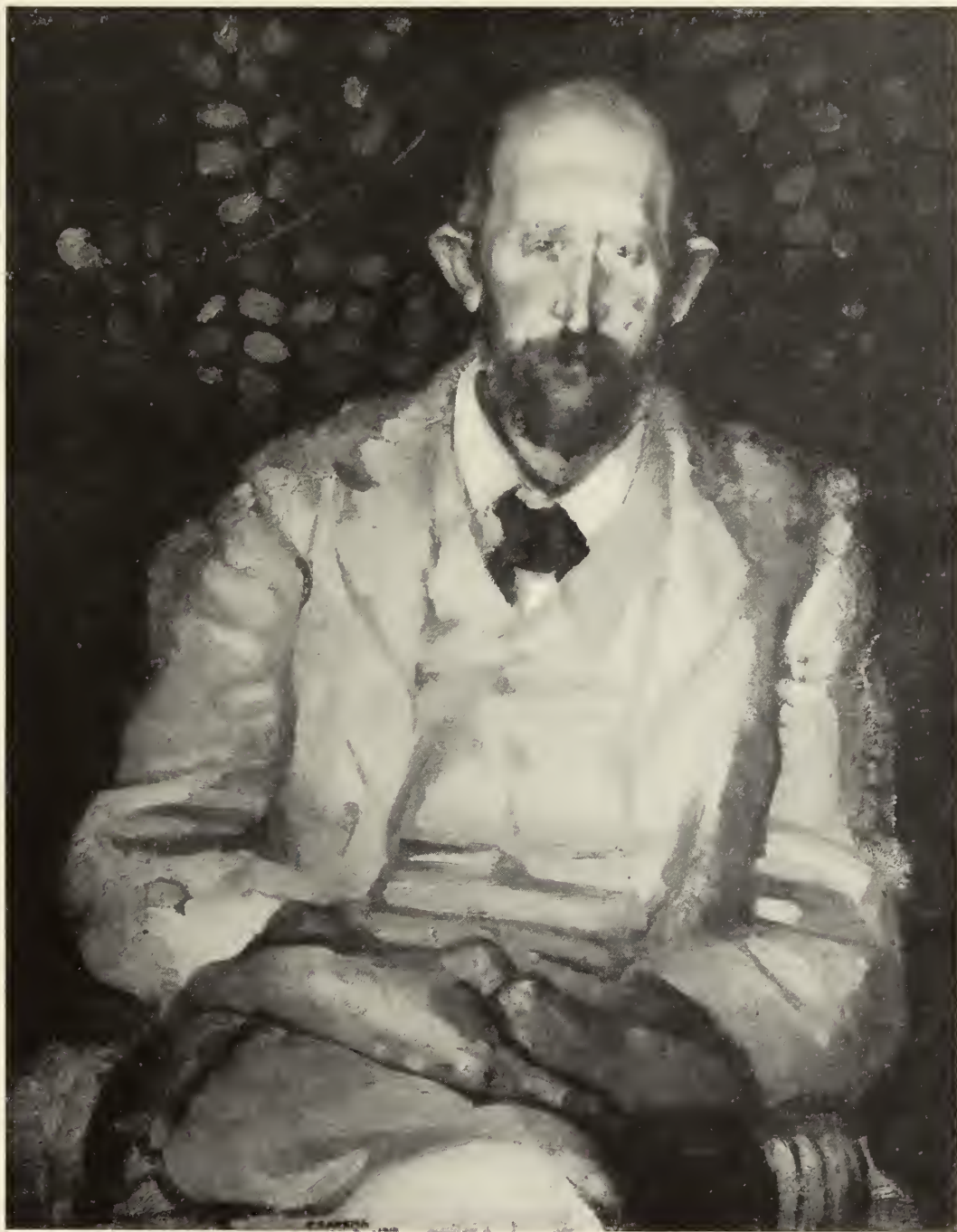
FELICE CARENA — *CAVALLO BIANCO*

N. 247 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 68×50, FIRMATO

FELICE CARENA

N. 243 DI CATALOGO

IL CAVALLO E IL BAMBINO

OLIO SU TELA, 74×57, FIRMATO

FELICE CARENA — *RITRATTO DEL DOTTORE*

N. 62 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 98 × 78, FIRMATO E DATATO: 1915

ARDENGO SOFFICI — *PAESAGGIO*

N. 120 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 70×50, FIRMATO

LIBERO ANDREOTTI

N. 119 DI CATALOGO

CESTO CON FIORI

OLIO SU CARTONE, 50 × 47

GIACOMO BALLA

AUTORITRATTO

N. 117 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 42 × 34, FIRMATO

OSCAR GHIGLIA — *LA SIESTA*

N. 242 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 52 × 52

ARTISTI STRANIERI

FRANZ LENBACH — *RITRATTO DELLA REGINA MARGHERITA*

N. 217 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 121 × 56

ANSELMO FEUERBACH

RITRATTO DI NANNA LA MODELLA

N. 207 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 75×61.

FRANZ STUCK — *RITRATTO DELLA SIGNORA CZAKY*

N. 21 DI CATALOGO — 60 × 50, FIRMATO

A. H. BAKKER KORFF — *LA PRIMA COLAZIONE*

N. 81 DI CATALOGO — OLIO SU TAVOLA, 17 × 15, FIRMATO E DATATO: 1868

AUGUSTO RIEDEL — *CORPETTO ROSSO*

N. 101 DI CATALOGO — OLIO SU TELA, 66×57

AUGUSTO RIEDEL

N. 8 DI CATALOGO

IDILLIO FAMILIARE

OLIO SU TELA, 112×100

FREDERICK LEIGHTON

TESTA DI GIOVANE DONNA INGHIRLANDATA

N. 61 DI CATALOGO

OLIO SU TELA, 42 × 27